Musikalisches Skizzenbuch.

Von

Dr. Ludwig Nohl,

Professor der Musikwissenschaft an der Universität München.

München 1866.

Carl Merhoff's Verlag.

Musikalisches Skizzenbuch.

Von

Dr. Ludwig Nohl,
Professor der Musikwissenschaft an der Universität München.

München 1866.
E. A. Fleischmann's Buchhandlung
(A. Riegner).

Druck von J. Gotteswinter & Mößl.

Der

mütterlichen Freundin meiner Jugend

Frau Theodore Curtius

in Duisburg.

Inhalts-Verzeichniß.

Vorwort.

Die nachstehenden musikgeschichtlichen Skizzen erscheinen, soweit sie bereits gedruckt waren und also hier als zweite Auflage auftreten, in mannigfacher Umarbeitung und Ergänzung. Ich habe sie gesammelt weil ich ihnen die Kraft zutraue auch fernerhin manchen Musikfreund zu erfreuen und anzuregen, wie sie diese Fähigkeit bereits bewiesen und deßhalb sogar theilweise Nachdruck zu erleiden gehabt haben.

Was aus den persönlichen Verhältnissen der großen Meister der neueren Kunst gegeben ist, beruht zwar durchweg auf eigener Forschung und enthält auch genug des Neuen. Jedoch handelte es sich mir hier wie bei den Darstellungen aus der alten Musik diesmal mehr darum in möglichst allgemein verständlicher Weise das mitzutheilen, was auch der Außenstehende von dem Wesen der Kunst und ihrer Entwicklung aufzunehmen vermag und was ihn zu näherer Betrachtung derselben heranziehen kann.

Was nun zur Kenntniß der technischen Mittel der Musik gehört, wird am leichtesten durch Betrachtung ihrer Entwicklung gerade in den Tagen ihrer Kindheit und Jugend gewonnen. Und wie dann diese Mittel verwendet werden um höchste geistige Dinge zum Ausdruck zu bringen, mag dem Laien am sichersten an der

Hand der dramatischen Musik klar werden, die obendrein in diesem Augenblick das Interesse von Jedermann in Anspruch nimmt, weil sie nicht bloß die Musik allein, sondern die gesammte Kunst neubildend umgestalten zu wollen scheint.

Tiefer in das besondere Heiligthum unserer Kunst aber führt auch eine blos übersichtliche Darstellung der Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik. Und wer sich nun in ahnendem Verständniß selbst eine Brücke zu schlagen strebt zwischen der Kunst der Töne und dem allgemeinen geistigen Leben, dem werden Mittheilungen aus dem persönlichen Leben der großen Meister um so willkommener sein, je mehr sie in einfacher Uebersicht die Hauptthatsachen zusammenfassen und einen tiefern Blick auch in das geheime Innere ihres Wesens, in die besondere Zusammenmischung ihrer Kräfte und Schicksale bereiten.

Solche Gesichtspuncte waren es was mich beim Verfassen dieser musikgeschichtlichen Skizzen leitete, sie sind es auch die mich zu ihrer nochmaligen und zwar gesammelten Herausgabe bewegen. Möge man also auch diesem kleinen „musikalischen Skizzenbuch" einen bescheidenen Platz in der so reichen kunstwissenschaftlichen Lectüre unserer Tage gönnen.

Badenweiler im Breisgau 30. März 1866.

Ludwig Nohl.

I.

Ueber Geschichte und Aesthetik der Tonkunst.

Als Einleitung.

Es ist noch keine lange Reihe von Jahren, seitdem anerkannt wurde, daß an den Anstalten, wo die Elite der deutschen Jugend für die höchsten Thätigkeiten des Lebens herangebildet wird, auch die Wissenschaft vom Schönen, die Aesthetik, ihre besonderen Vertreter haben müsse. Selbst nachdem Schiller seine „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ geschrieben hatte, währte es noch lange Zeit, ehe man einsah, welch unersetzbaren Werth für die letzte und höchste Ausbildung der studirenden Jugend es habe, wenn ihr auch die Schätze erschlossen werden, welche die Phantasiethätigkeit des menschlichen Geistes in den Werken der Kunst niedergelegt hat. Es war eben noch nicht erkannt worden, daß neben der Intelligenz und dem Willen das kunstbildende Vermögen des menschlichen Geistes als vollkommen ebenbürtige Macht, daß neben Religion und Philosophie die Kunst als drittes Gebiet stehe, in welchem sich das Göttliche, die ewige Wahrheit in einer Weise ausspricht, die weder von der Moral noch von der Wissenschaft ersetzt wird. Und wenn man dann auch allgemach mehr aus Erfahrung als durch Nachdenken sich von der ordnenden und bildenden Macht überzeugte, die das Schöne

auf einen Jeden auszuüben vermag, da gerade die Kunst am meisten den Menschen zum Menschen macht und über das bloß animalische Wesen erhebt, so überließ man doch die Lehre dieser Dinge, die Einführung der jungen Studirenden in diese fruchtbaren Gebiete meistens den Schul-Philosophen, indem man übersah, daß so sehr der Geist dieser Männer manchmal die gesammte Welt überschaute, doch ihr Wissen und ihre Einsicht bei der Darstellung des Schönen ein Ende nahm, eben weil sie nicht geschickt oder nicht gewohnt waren die Werke der Kunst mit gläubigem Auge zu betrachten. Wie mochten sie, denen ja die Phantasiethätigkeit noch als eine untergeordnete Kraft des menschlichen Geistes erschien und denen die Kunst kaum etwas mehr war als ein Mittel sich zu vergnügen, sich in die Betrachtung des Schönen ganz und voll versenken? Und obgleich ein Lessing, ein Kant ganz andere Dinge lehrten und die Allgemeingültigkeit des Schönen bereits als ein Gesetz aussprachen, der Durchschnitts-philosoph war weit davon entfernt, sich die Einsicht in das Wesen des Schönen durch die hingebende Betrachtung der Werke der Kunst zu gewinnen und so ihr segenbringendes Verständniß für Andere zu vermitteln.

Heute ist dies freilich anders. Die Lehren Kants und Schillers haben gewirkt und die Wissenschaft, die gelehrte Bildung hat Achtung vor der Kunst und der künstlerischen Bildung. Ja man fordert jetzt sowohl für die Geschichte der Kunst wie für die Aesthetik besondere Lehrer und zwar solche, denen angeborene Neigung und Begabung den Weg in das Gebiet des Schönen wiesen und die es dann vermochten, das was sie mit schauendem Geiste, mit nachschaffender Phantasie von dem Wesen der Künste in sich aufgenommen, allgemach zur bestimmten Reflexion, ja zum klaren Begriffe zu erheben. Es gelang der Mehrzahl der Lehrer fortan wirklich, ihre

Zuhörer der Erkenntniß des Schönen soweit anzunähern, daß sie nun selbst sich mit geübtem Auge darin umzusehen vermochten. Es trat jetzt zu der beschränkten Fachbildung der academischen Jugend noch jenes höhere Element der innern Bildung hinzu. Und wie es das Schöne ist, was den Menschen in all seinen Theilen gleichmäßig ergreift und ihn so zum Gefühle, zum Bewußtsein seines gesammten Wesens bringt, so sah sich unsere Jugend fortan erhoben über die Einseitigkeit der bisherigen Bestrebungen und suchte das höchste Ziel menschlichen Ringens, die totale Bildung all unserer Kräfte, mit allem Eifer zu erreichen.

Freilich ist zu bemerken, daß dieses erfreuliche Resultat zunächst nur in der Poesie und höchstens in den bildenden Künsten gewonnen wurde, und bald erkannte man obendrein daß, wenn wirklich etwas geleistet werden solle, jedes dieser Fächer in besondere Hände zu geben sei. Denn rasch genug schwoll das Material in der Geschichte und Aesthetik jeder einzelnen Kunst in solchem Maaße an, daß die Kraft und Zeit eines Einzelnen nicht mehr ausreichte, und je mehr sich das Wesen des Schönen erschloß, desto mehr wurde klar, daß jede Art der Kunst besondere Begabung und Bildung erfordere. So stellte man bald einen Lehrer für Literaturgeschichte, einen anderen speziell für Kunstgeschichte, einen dritten für Aesthetik überhaupt an. Leer ging bei dieser vernünftigen und nothwendigen Theilung nur die Musik aus. Das war aber gerade die Kunst, die in der heutigen Welt wohl die größte praktische Bedeutung hat, weil sie das originalste Erzeugniß der modernen Empfindungsweise ist. Für die Musik duldete man nur hin und wieder einen eigenen Lehrer, sei es daß man nicht einsah, welche Wirkungskraft dieser Kunst für die Erweckung des edleren Vermögens im Menschen innewohnt und daß sie den Zweck alles Schönen, das Herz zu veredeln,

das Innere zu reinigen und den Geist zur Harmonie zu stimmen, am reinsten erfüllt, sei es daß man verkannte, wie keine der anderen Künste eine so spezifische Begabung, eine so spezielle Ausbildung verlangt wie diese, deren technisches Wesen so ganz bloß Form und Verhältnißstellung ist. Doch auch diesen Mangel fühlten die hervorragenden Universitäten bald, und so brachten die letzten Decennien in rascher Folge eine Reihe der Männer, die eigens Geschichte und Wissenschaft der Tonkunst zu lehren haben, damit der Studirende, der aus der Provinz in die größere Stadt kommt und nun zum ersten Male Gelegenheit findet, die großen Werke der Tonkunst, einen Don Juan oder eine C-moll Symphonie zu hören, nun auch zu ihrem vollen Verständniß und damit zu den Vortheilen gelange, die die gewaltige Erschütterung seines Innern, die tiefe Erregung aller seiner Seelenkräfte für seine geistige Ausbildung hat, wenn ihm eben Grund und Wesen derselben zum vollen Bewußtsein kommt. Wahrlich eine ganze Welt scheint dem Jüngling aufzugehen, der zum ersten Male ein solches Werk vernimmt. Ungestüm wühlt sich sein Inneres auf, es wird ihm zu eng innen vor Drang der Empfindungen, vor dem überstürzenden Schwall der Gefühle und Vorstellungen, die über ihn hereinbrechen. Er wähnt, er empfinde jetzt zum ersten Male sein gesammtes Wesen. Denn Alles, was er je erlebt, gedacht, gefühlt, wird in seinem Innern mit erneuter Gewalt wach und gestaltet sich zu den lebendigsten Vorstellungen, die ihn erfreuen oder ängstigen. Es ist zu viel, zu viel, er weiß sich kaum zurecht zu finden in dem Labyrinth der Aufwallungen des Gemüthes und fast krank und unruhig sehnt er sich nach Aufklärung, nach Verständniß all dieser Dinge. Da tritt ihm, dem Unruhigen, die Lehre entgegen, die ihm ein Licht gibt über die besondere Weise dieser Kunst, die ihm den Genuß derselben

erhöht, indem sie ihm das Wesen und die Gesetze, nach denen sich hier die dunkeln Vorgänge des menschlichen Herzens in geordnetster Weise aussprechen, annähernd aufdeckt und so den höheren Gewinn aller Kunst andeutet, das Geheimniß der Form, die dem Menschen die Harmonie aller Dinge ahnen läßt und ihm über die tiefen gewaltsamen Erregungen des eigenen Herzens hinaus den Frieden, das Gleichgewicht des Innern wiedergibt.

Doch es ist diesmal weniger von dem Wesen und den Wirkungen der Musik überhaupt, als speziell von dem Nutzen zu reden, den die Geschichte dieser Kunst für die Wissenschaft, zumal für die Erkenntniß der Entwicklung des menschlichen Geistes hat.

Es ist ja jetzt allgemein anerkannt, welch bedeutende Stellung die Kunst der Töne im Culturleben der modernen Völker einnimmt. Schon bei dem Studium des griechischen Lebens und der antiken Kunst zerbrechen sich die Archäologen gründlich den Kopf, wie denn eigentlich die Musik beschaffen gewesen sei und besonders wie man sich ihrer beim Drama bedient habe. Sie bedürfen freilich dieser Kenntniß um sich die unerhörten Wirkungen erklären zu können, die die Alten selbst von ihren Tragödien berichten. Allein sie besitzen diese Kenntniß nicht und können sich auch nicht die entfernteste Vorstellung von jenen Wirkungen machen, weil sie mit wenig Ausnahmen keine Vorstellung von den Mitteln haben mit denen die Tonkunst wirkt. Sie wissen davon Nichts, weder von dem besonderen Wesen der Scalen noch gar von der Harmonie und beschränken sich auf einige Bemerkungen über die Rhythmik, die freilich in der Musik ganz andern Gesetzen der Anwendung folgt als in der Dichtkunst. Wo nun, wie in Berlin, Wien, Bonn, Leipzig u. s. w., besondere Lehrer für die Musikwissenschaften vorhanden sind, können die jungen

Archäologen allerdings über diese Dinge aufgeklärt werden, und bald wird man in den Büchern dieser Männer nicht mehr über das viele Halbwahre zu klagen haben, das von der griechischen Musik vorgebracht wird.

Von wirklicher Bedeutung für die Erkenntniß des gesammten geistigen Lebens aber wird die Tonkunst doch erst in der Zeit, wo die germanischen Völker auftreten. Will einer die innere Entwicklung der christlichen Völker vortragen, so tritt ihm bei einigem Nähergehen sogleich die Musik in den Weg. Denn jetzt ist diese Kunst zu einem Mittel geworden nicht bloß die religiösen Feste, sondern das gesammte Dasein zu schmücken, und zwar von einer so umfangreichen tief eingreifenden Bedeutung wie sie die Alten nie gekannt. Es war ja mit der Entstehung des Christenthums das Herz des Menschen als die allbewegende Kraft des moralischen Daseins in den Vordergrund getreten und für seine tausendfachen geheimnißvollen Regungen wollten die bisherigen Sprachen nicht genügen, das Herz erfand sich seine eigene unendlich innige unendlich beredte Sprache, die Sprache des Tones. Musik war sogleich bei den ersten Christen ein Bestandtheil des Cultus, in dem sich die ganze Unendlichkeit und Unfaßbarkeit des göttlichen Geistes aussprechen sollte, den die Menschheit von Neuem tief in sich kräftig wirkend fühlte, und es wird ja wohl im tiefsten Grunde mit der gesammten Empfindungsweise jener Zeit zusammenhängen, daß erst sie die Musik als eine Kunst gebar die diesen Namen völlig verdient. Wahrlich eine Welt von Empfindung bargen diese kleinen Melodien, die der Papst Gregor der Große in seinem Antiphonarius sammelte, und sie mußten es wohl, wenn aus ihnen sich eine Musik entwickeln sollte, die in einem Palestrina die Erhabenheit des Göttlichen zeigt, wie sie nur je ein Tempel der Griechen oder ein Psalm Davids gepredigt hatte.

Aber auch Held Volker der lustige Spielmann des Nibelungenliedes führt eine Fiedel mit sich. Also ist es schon nicht mehr bloßer Gesang was er gibt, sondern er macht Musik, er spielt. Nicht mehr bloß durch den Ton gehobene Verse sind es, deren Inhalt, die Thaten der Vorfahren, das Herz zu Muth oder zerdrückender Trauer stimmen, sondern allein der Ton der Fiedel genügt dem volleren Empfinden des sinnigen Spielmannes und erregt in dem Herzen seiner kühnen Genossen, die er vor Chrimhildens Rache bewacht, thränenvolles Sehnen nach den heimatlichen Gefilden. Wie ganz anders muß die Seelenstimmung dieser Helden gewesen sein als die der Erstürmer von Troja!

Doch das Alles sind nur dürftige Spuren jenes tieferen Innenlebens, das in der Menschheit erwacht war. Ganz und voll und mit Bedeutung tritt dieses Empfindungsleben erst in den Jahrhunderten auf, wo der germanische Geist weltbeherrschend wird. So lange noch das deutsche Reich lebt und die Macht des Kaisers in voller Blüthe steht, entscheiden nur die Thaten die des Deutschen Kraft auf politischem Gebiete thut, alles Andere steht in zweiter Linie. Denn ob es gleich auch germanische Kräfte waren, die in Italien die erste Blüthe der Musik hervorriefen, da ja Orlando di Lasso (Roland Laß) ein Hennegauer und Palestrina's Lehrer Goudimel wenigstens ein Halbgermane war, und obgleich mit der Reformation der Kirche die Musik eine Bedeutung für die religiöse Erhebung gewann, wie nie zuvor, — in diesen Zeiten hat der Geschichtsschreiber wie der Culturhistoriker auch von unserem Vaterlande doch noch wesentlich Thaten des politischen oder auch literarischen Lebens zu berichten und braucht nicht in die Tiefen des menschlichen Innern zu steigen um zu beweisen, daß der deutsche Geist herrschend war über die Geister der Nationen. Als aber der dreißig-

jährige furchtbare Bürgerkrieg die Macht unseres Reiches zertrümmert und damit die Geltung der Deutschen nach außen hin zu nichte gemacht hatte, da sah es wahrhaft jammervoll aus: statt der bisherigen Herrschaft der Deutschen war erniedrigende Abhängigkeit eingetreten. Französische Köche besetzten mit ihren Speisen den derben deutschen Tisch und Perrücken Zöpfe und Puder verbargen oder verhunzten das ehrliche deutsche Gesicht. Da war nichts als Elend und Schmach, und die Geschichtsschreiber eilen mit unaufhaltsamer Feder über diese „Brachfelder" des deutschen Lebens hinweg, damit sie sich und Andere nicht langweilen, und beginnen erst bei den Heldenthaten des alten Fritz wieder aufzuathmen und von Neuem Selbstbewußtsein als Deutsche zu bekommen. Ja selbst die Literaturgeschichte hat nur leise Spuren eines eigenartigen Geistes der Deutschen aufzuweisen und würde auch diese gar nicht auffinden, wenn ihr nicht das helle Licht der Goethe-Schiller-Periode einen matten Schein rückwärts in das Dunkel eines ganzen Jahrhunderts würfe. Nur die Geschichte der Philosophie kann sich den Engländern und Franzosen jener Zeit gegenüber mit einem Leibnitz brüsten, der ob er gleich seine großen Wahrheiten meist in französischen Briefen aufschrieb, doch so gut ein ächter deutscher großer Philosoph war, wie weiland der lateinische Ulrich von Hutten ein großer deutscher Dichter.

So sah es damals in unserm lieben Vaterlande aus, — wenn man nämlich die landläufigen Geschichtsbücher und die Literarhistorien anschaut. Fragt man aber die Musikmänner, — die freilich bei den Berathungen über die Entwicklung des menschlichen Geistes noch wenig Sitz und Stimme haben, — so werden sie, freilich in bescheiden stiller Demuth und Unterordnung unter die Vertreter des bewußteren Wesens antworten, daß der deutsche Geist damals so gut ja fast mehr als je der

Welt Gesetze dictirte und daß seine eigensten Werke jener Zeit länger fortleben werden als Alles was Franzosen, Engländer und Italiener mit einander damals schufen. Denn wo besäßen diese drei Nationen auch nur einen der Heroen, deren wir Deutsche in jenem „armseligen" Jahrhundert ein kräftiges Zwillingspaar aufzuweisen haben? Wo wäre bei ihnen ein Händel oder gar ein Bach aufzufinden? — Männer, deren Gebilde das Signum der Ewigkeit auf ihrem erhabenen Antlitze tragen! Männer die das gesammte Herzens-Empfinden der damaligen Welt, das Einzige was wohl aus jener Periode der menschlichen Entwicklung in die Folgezeit hinüberragen wird, in urselbständiger Weise aussprachen! Denn diese Heroen waren es, die das was an der religiösen, an der gesammten geistigen Bewegung jenes Jahrhunderts von einem ewigen wahrhaft göttlichen Gehalte war, in sich aufgenommen hatten und es in vollendeten Werken der Kunst, in vollgültiger Sprache des Schönen der Nachwelt überlieferten. Alle andern, selbst Leibnitz ja selbst Newton nicht ausgenommen, gehören der besonderen Geschichte ihrer Wissenschaften an, sind Vorläufer, Vorarbeiter des Höchsten, — Bach und Händel sind directe Verkündiger, Propheten des Ewigen in voller Majestät, und darum gehören sie der Weltgeschichte an.

Es ist hier nicht der Ort im Einzelnen nachzuweisen was sich an neuem Geiste in der Erscheinung dieser Männer zusammenfaßte, wie die ureigne Tiefe und Innigeit der deutschen Gottesempfindung, die Grundlage nicht bloß unseres vaterländischen Lebens sondern des Lebens der Welt, in diesen Männern sich zum ersten Male in einer Kraft offenbarte, der aus alter Zeit wohl nur die gothischen Dome gleichkommen und in neuerer Zeit nur die Werke des Zwillingspaares der deutschen Dichter wie der deutschen Musiker, — es gibt noch eine spätere Periode, wo nur die Musikgeschichte

völlig aufzuhellen vermag, was geistig in der Welt vorgeht. Denn wähnten die Historiker bisher die höchste Blüthe der Entwicklung des deutschen und überhaupt des menschlichen Geistes die bis jetzt erreicht ist, mit den Namen Goethe und Schiller erschöpfend zu bezeichnen, so stellen wir ihnen daneben das Dioskurenpaar Mozart und Beethoven, und das schöne Licht dieser beiden Sterne wird uns in die ganze Periode zurückleuchten wo die bisherige Geschichtsschreibung nur Nacht anzunehmen pflegte, es muß uns darüber aufklären, was denn der süddeutsche, der katholische Theil unseres Vaterlandes anfing, derweilen der protestantische Norden von dem Pietismus beginnend über die kleinen Satyriker sowie über Klopstock Wieland Lessing und Herder hinaus zur größeren Freiheit des Geistes, zu einem menschenwürdigern Dasein strebte. Genien wie Mozart fallen ebensowenig aus der Luft wie ein Goethe. Es ist nicht genug gethan wenn man aus der Musikgeschichte nachweist, wie dieser von einem deutschen Musiker erzogene Künstler durch eine glückliche Fügung seines Schicksals erst die italienische, dann die französische Schule genoß und endlich durch Gluck's Reformen auf den rechtesten Weg gebracht wurde. Dies Alles ist für seine äußere Entwicklung interessant. Allein sein Empfinden, die Welt seines innern Lebens, sie muß sich gründen auf eine lange Kette von innern Bewegungen, die der ganze Süden Deutschlands unabhängig vom Norden in sich durchmachte. Bei Goethe können wir verfolgen was des Lebens er Alles in sich aufnahm, die Bewegungen des norddeutschen Geistes liegen in hundert und tausend Schriften vor uns. Bei Mozart ist das schwer. Es hüllt sich das geistige Leben seines Stammes jener Zeit in seltsames Dunkel. Und doch muß es ein eigenes Leben gewesen sein, was der deutsche Geist hier im Süden führte, denn Mozarts Musik, Mozarts Empfinden ist so ganz eigen-

artig, so gar nicht norddeutsch-protestantisch, so gar nicht nüchtern grau und reflexionswurmstichig, sondern lustig lebendig und unbefangen, daß hier ein ganz besonderes Element angenommen werden muß aus dem es sich gebar. Natürlich ergriff auch ihn wie seinen Zeitgenossen Goethe die allgemeine Sentimentalität jener Periode. Aber dieses Ueberwallen der Empfindung ist bei beiden sehr verschiedenartig gefärbt, und das hat seinen Grund weniger in ihrer Individualität als in der gesammten Anschauungs- und Empfindungsweise ihres Landes, in der Seelenstimmung ihrer Umgebung. Und warum ward es in Süddeutschland zur Musik, was das gesammte Vaterland innerlichst bewegte und im Norden zur Poesie geworden war? Warum ist dort die Blüthe der Erscheinungen ein Mozart und hier ein Goethe?

Das Alles sind Fragen die wohl der Mühe werth wären gründlicher als bisher beantwortet zu werden, damit man endlich ein Gesammtbild der deutschen Geistesbewegung bekäme und der gar zu stolze Norden einsähe, daß auch der Süden derweilen sein Stück Arbeit für die Ewigkeit geleistet hat und das an Werth nicht geringer ist. Und diese Fragen dürfte wol kein bloßer Philosoph, kein bloßer Literarhistoriker völlig beantworten, sondern das bleibt denen übrig, die zugleich von Gottes Gnaden Musikanten sind, und es möchte also von dieser Seite her wol die Erkenntniß des Bildungsganges unserer Nation und damit der gesammten Menschheit wesentlich zu bereichern sein. Wie tritt aber erst die Musik zugleich als ein wirklich volksbewegendes Mittel in den Vordergrund als der große Fortschrittsmann Beethoven seine Stimme erhebt! Wahrlich dieser Ruf eines übermenschlichen Helden übertönte noch die gewaltige Stimme seines Vorgängers Schiller. Hatte Stentor wie Fünfzig geschrieen, so schrie Mars wie Zehntausend, und wahrlich den Weckerruf hörte

die gesammte Nation, wie sie das Speerschütteln des großen Napoleon vernommen hatte und sich zuerst wieder ihrer selbst zu besinnen begann. Es scheint übertrieben oder paradox wenn wir behaupten, daß jener gewaltige Kaiser der Franzosen an Größe des Geistes und weltdurchdringender Wirkung seiner Ideen nur einen Mann seiner Zeit neben sich duldet und daß dieser Eine Beethoven ist. Und doch ist es wahr, daß keiner der Männer, die in unserm Jahrhundert an der Spitze des ewigen Fortschritts der Menschheit stehen, diese beiden Gewaltigen erreicht und daß Beethovens Wirken weit über die engen Grenzen seiner Kunst hinaus die ganze Welt angeht.

Wie Napoleon mit seinen Sansculotten den Sinn der Freiheit und das Bewußtsein daß der Mensch zur selbstthätigen Regelung auch seiner sozialen und politischen Verhältnisse berufen ist, — eine Wahrheit die uns Heutigen so natürlich erscheint wie das Licht der Sonne und die doch der furchtbarsten Kämpfe bedurfte um allgemein anerkannt zu werden, — so rief Beethoven mit seinen großen Symphonien das Gefühl der persönlichen Würde und Kraft in tausend, in millionen Herzen wach und um so wirksamer je reiner bei ihm dieses Streben nach Freiheit, je idealer es auftrat. Welch ein Geist den Saal durchweht, wenn eines dieser Werke zur Aufführung kommt, wie es in der Brust des Hörers tobt und tost, als wolle Alles in ihm alle fesselnden Bande sprengen, das weiß Jeder, und wir bedürfen hier nicht der Erzählung Mendelssohns daß Goethe als er die C-moll Symphonie hörte, erschrocken wähnte, die Wände sollten auseinander gehen und das Dach des Hauses einstürzen vor der Riesengewalt dieser Ideen. Wahrlich wie die Naturwissenschaft uns von Neuem die ungeheure Macht der elementaren Kräfte aufdeckte und uns Dampf, Luft und Elektricität verwenden

lehrte um das irdische Dasein freier weiter unbeengter zu machen und so den geistigen Regungen ihren Spielraum zu geben, so deckte sich in den großen Männern der Tonkunst und vor Allem in einem Beethoven von Neuem die unbeschränkbare Macht des menschlichen Geistes auf, und nur indem nun diese Kraft sich selbst neue Bahnen der Thätigkeit schuf und von der Enge des Privatlebens in die Oeffentlichkeit dringen durfte, ward ihr das Zerstörende der Naturgewalt genommen und sie begann dem Menschen auch über das bloß materielle Dasein hinaus bessere Zustände zu bereiten.

Die Darsteller der großen Bewegungen unserer Zeit vergessen oder unterschätzen die Bedeutung dieses großen Mannes der Musik, bei dem es wohl nicht Zufall ist, daß ihn außer seiner Kunst im Grunde nichts interessirte, als die Geschichte, das Leben der Völker im Großen, ja die Politik. Von Beethoven an und besonders durch ihn trat nun auch die Musik aus der Kammer in den Concertsaal hinaus, und der Musiker ward aus einem bisher gering geachteten Musikanten zu einem Künstler, der in der Gesellschaft als ebenbürtig gilt, weil er auch in bloßen Tönen von geistigen Dingen zu reden gelernt hat.

Betrachtungen dieser Art, die hier nur angedeutet werden sollen, führten denn auch schon vor vielen Jahren manchen denkenden Mann dahin, sich einmal die Gesetze näher anzusehen, nach denen sich die Musik regelt, und vor Allem zu untersuchen, welche Seiten des menschlichen Geistes sich durch den Ton zur allgemein verständlichen Erscheinung bringen. Damit ergab sich von selbst das Bestreben, die Kunst der Töne mit den übrigen Künsten und weiter mit dem gesammten Geistesleben der Menschheit in nähern Zusammenhang zu bringen. Aber welche Schwierigkeiten fanden sich hier! — Was die alten Musikgeschichten enthielten war nichts mehr als eine Sammlung von Thatsachen rein äußerlicher oder

bloß technischer Art, ohne System, ohne leitende Idee. Und wer hin und wieder versucht hatte über das Wesen der Musik ein wenig nachzudenken war in die wunderbarsten Faseleien verfallen. Man betrachte nur Heinse's musikalische Schwärmereien. Aber selbst Männer wie Thibaut, Rochlitz und Fink, die doch durchaus musikalischer Natur waren, gelangten zu keinem irgendwie annehmbaren Resultate. Und nun gar die Bücher der Philosophen, der Aesthetiker! — Das war es: wer von Musik etwas verstand, vermochte nicht zu denken, und die Denker verstanden keine Musik. War doch noch ein Mann wie der Professor S. W. Dehn in Berlin, dem so Viele mit mir als theoretischem Lehrer manches Gute verdanken, bei einer ausgebreiteten Kenntniß des Technischen und auch des Geschichtlichen der Musik so weit entfernt von der Erkenntniß des Zusammenhanges dieser Kunst mit dem allgemeinen Geistesleben, daß es ihm besonderes Vergnügen machte die Aesthetiker auszulachen, weil „sie meinen, daß sich in der Musik Gefühle ausdrücken!"

Nun aber erschienen doch bald Männer, die mit einer ächten Musikernatur, mit einem angebornen Verständniß für die Sprache des Tones jenen weiteren Blick verbanden, der den Zusammenhang dieser Sprache und ihres Inhaltes mit dem gesammten geistigen Leben zu erkennen vermag, und an ihrer Spitze ist der würdige Nestor unseres Faches A. B. Marx, Professor der Musik an der Berliner Universität, zu nennen. Seine Schriften gaben trotz all ihrer Mängel der Weitschweifigkeit und historischen Unsicherheit zuerst allgemeineren Anstoß zu einer Betrachtungsweise der Musik, die der Kunstgeschichte und der Literaturgeschichte würdig zur Seite geht, und bald zeigten, gestützt auf die tiefer Kenntniß vollen Schriften der praktischen Meister J. F. Reichardt, C. M. von Weber, Th. A. Hoffmann, Robert Schumann und vor Allem auch Liszt

und Richard Wagner, Männer wie Hand, Vischer, Köstlin, Jahn, Chrysander, Hanslick, Riehl, Ambros, Arrey von Dommer, Schletterer, Nottebohm, Lindner, Brendel, Reißmann u. A., welche Bedeutung diese neue Wissenschaft habe und daß sich in ihr in der That neue Quellen zur Erkenntniß der Entwicklung des menschlichen Geistes aufthun.

Diese Männer bewiesen aber auch, der eine mehr der andere weniger, daß nur von einer ganz speziellen Kenntniß des Technischen der Musik aus — und diese Kenntniß vermag ja im Grunde nur der von Natur für diese Kunst Begabte zu gewinnen — vorzudringen sei zu jenen geheimen Pfaden, wo der Inhalt der Musik mit dem allgemeinen Geistesleben zusammenläuft. Wer sich diese technische Einsicht wegen mangelnder Naturanlage nicht zu verschaffen wußte, der mußte sich entweder begeben die allgemeinen Gesetze, die man in der Wissenschaft des Schönen als der Tonkunst zu Grunde liegend gefunden hatte, im Einzelnen nachzuweisen oder er mußte ihre Anwendung auf die gesammte Entwicklung dieser Kunst Anderen überlassen und damit auf den praktischen Werth den Geschichte und Aesthetik der Tonkunst für die allgemeine Bildung haben ganz verzichten. Das Letztere war der Fall fast bei der ganzen Reihe der bedeutenden Aesthetiker, die auf den Lehrstühlen unserer Hochschulen sitzen. Seitdem nun aber die Mehrzahl der hervorragenden Universitäten sich entschloß das Fach der musikalischen Wissenschaft mit eigenen Kräften zu besetzen, seitdem Männer wie Marx, Schäffer, Hanslick, Langer Herzog ihren Zuhörerkreis um sich versammeln, wird ferner nicht die wesentliche Lücke bleiben, die bisher freilich meist nur derjenige der sich mit Kunst- und Literaturgeschichte und mit der allgemeinen Geschichte des menschlichen Geistes nachdenkend beschäftigt, zu beklagen hatte, die aber im Grunde in der Bildung jedes Menschen besteht der heutzutage auf das

schönste Gut unserer Zeit, auf eine totale geistige Ausbildung Anspruch machen will. Ebenso fand sich bald eine Reihe von Schriftstellern, die es versuchte die Resultate der Forschung auf diesem Gebiete, wie es jetzt unter den einsichtsvollen Gelehrten allgemeine Tugend wird, einem größeren Theile der Nation in verständlicher und geistig anregender Weise mitzutheilen, und so wird es bald nicht mehr an den Hochschulen allein der Fall sein, daß sich auch darüber ein Licht verbreitet, welche Seiten des menschlichen Geistes weder in der Religion noch Philosophie noch in irgend einer der andern Künste ihren vollendeten Ausdruck finden, sondern der Kunst der Töne übrig bleiben um sich völlig rein und überzeugend auszusprechen. Einen Beitrag zu dieser Einsicht sollen auch die nachstehenden Skizzen geben, die allgemein interessirende Dinge in einer Weise mittheilen, welche zur tiefern und selbstthätigen Betrachtung unsrer Fragen einladen und zum Studium gewichtigerer Fachbücher vorbereiten mag.

II.

Die Homophonie der alten Völker*.

Unter allen Künsten ist die Musik diejenige welche am spätesten zu einer solchen Entfaltung gekommen ist, daß sie als wirkliche Kunst, als beredte und in ihrer Art vollkommen unersetzliche durchaus eigenartige Sprache des menschlichen Geistes betrachtet werden konnte. Kaum drei Jahrhunderte hat die Musik als nennenswerthe Kunst eine Existenz, und was bedeutet dieser Zeitraum in der Geschichte der Menschheit! Zwar ist es richtig, daß nächst der Poesie die Musik das Aelteste ist was wir überhaupt als Erzeugniß der schönheitschaffenden Kraft des menschlichen Geistes zu betrachten haben. Oder vielmehr es ist die ungeschiedene und untrennbare Verbindung beider Künste so wie sie im Volksgesange auftritt, worin die menschliche Phantasie ein Bild des eigenen inneren Daseins zu geben versuchte. Alle Poesie kam ursprünglich in musikalischem Gewande zum Vorschein, es war tönendes

* Diese wie die folgende Skizze sind Vorträge, die im Frühjahre 1863 im chemischen Laboratorium in München vor einem gemischten Publikum gehalten und dann in der Oesterr. Wochenschrift gedruckt wurden.

Recitiren von Versen, singende Declamation der Gedanken und Empfindungen, die des Dichters Seele bewegten. Aber während die Wortsprache längst entwickelt war zu einem geeigneten Material für kunstvollendete Gesänge wie Homers und Pindars Dichtungen sind, ja während sogar Stein und Farbe bereits lange Zeit ein geläufiges Mittel waren, bestimmte Gegenstände, bestimmte Gedanken und Empfindungen zur sichtbaren Erscheinung zu bringen, verharrte die Musik noch lange Zeit in voller Abhängigkeit vom Worte und hatte selbst in dieser Lage erst geringe Ansätze gemacht, um mit ihrem eigensten Material den ihr zugewiesenen Kreis geistiger Dinge auszudrücken. Woher kommt dies?

Die Kunst der Töne ist ohne directes Vorbild in der Natur. Was den übrigen Künsten die Schöpfung bereits als greifbaren oder sichtbaren Gegenstand der Darstellung fertig hingestellt hatte, das mußte die Musik sich erst mit großer Mühe selbst erschaffen. Denn um das was den eigentlichen und höchsten Inhalt aller Kunst bildet, die inneren Begebenheiten, die Seelenstimmungen, die Gemüthszustände des Menschen darzustellen, bedarf es einer bereits fertigen Sprache, der man sich nur als Mittel bedient um frei zu sagen wie einem zu Muthe ist. Eine solche besaß die Musik auch nicht im entferntesten von vornherein, ja sie fand dazu in der Natur nur die allergeringsten oder doch viel geringere Mittel vor als die übrigen Künste. Plastik und Malerei bildeten doch zunächst nur nach, schufen zur Vollendung des Schönen um, was uns in lebendiger Wirklichkeit umgibt. Sie besaßen in der Gestalt des Menschen wie der Thiere, in der gesammten tastbaren und sichtbaren Natur ein unmittelbares Vorbild für ihre Schöpfungen und konnten sich daran anlehnen, brauchten es oft nur einfach aufzunehmen, um zu sagen was sie sagen wollten. Selbst die Dichtkunst besitzt doch in der Sprache, die

der Mensch aus anderen als ästhetischen Gründen bereits völlig ausgebildet hat, ein zubereitetes Material, aus dem sie ihre geistigeren ungreifbaren Gebilde schaffen kann. Ebenso vermag sich die Architektur doch an etwas anzulehnen, was aus dem bloßen praktischen Bedürfnisse der Menschen hervorgegangen ist und kann diese geringen Ansätze zu geistig bedeutungsvollen Schöpfungen auswachsen lassen. Aber auch sie wird gerade hier, in ihren höchsten und eigentlich künstlerischen Aufgaben bereits von der Natur verlassen, die ihr nur mehr mittelbar ein Vorbild bietet, indem sie den Geist die Gesetze ahnen läßt, nach denen der Raum der Erde getheilt ist und durch die Verhältnisse von Höhe Länge und Breite gewissermaßen einen geistigen Inhalt ausdrückt. Die messende Phantasie mag in dem Bau des Alls und näher der landschaftlichen Natur, in Erstreckung von Berg und Thal und der Weite des Landes wenigstens ein ungefähres Vorbild für die Weise erblicken, in der sie mit Sinn und Ordnung den Raum eintheilt und abtheilt. Noch ferner aber steht eben unsere Kunst der bloßen Natur und möchte sich höchstens rühmen dürfen, in den Gesetzen, nach denen die ganze Welt geordnet ist, in den Zahlenverhältnissen, die allen concreten Gestaltungen, allem lebenden Dasein zu Grunde liegen, ein Urvorbild ihres Wesens zu finden.

Diese äußerlich so entfernte und doch so tiefe Verwandtschaft der Tonkunst mit dem innersten Gesetz der gesammten Welt war es denn auch, was dem denkenden Geiste des Menschen von je den reichsten Stoff zur Speculation gab. Von Pythagoras bis zu Kepler und Euler träumten die musicirenden Mathematiker von der „Harmonie der Sphären“ und ahnten in dunkler Seele die Grundgesetze wie die Macht der Kunst der Töne. Allein damit war noch nicht ein einziger musikalischer Ton gegeben, wie viel weniger jene Reihen der

Töne, die nach eigenem Gesetz geordnet eine ähnliche logische Darlegung der inneren Zustände erlaubte, wie die Wortsprache unsere Gedanken enthüllt. Solche Reihen aber bot die Natur eben nicht. Sie bot nur vereinzelte Laute, Klänge, Töne und es blieb also, um diese Tonsprache zu finden, der künstlerischen Phantasie keine andere Hülfe als die gesetzmäßige Thätigkeit des eigenen Geistes und das Experimentiren mit dem vorgefundenen Material. Denn ganz ohne ein solches befand sich ja auch die Musik nicht. Ein unmittelbares Naturschöne, das sie umbildend zu ihrem Stoffe hätte nehmen können, besaß sie nicht, sie hatte nur Elemente zu einem solchen aufzuweisen, aber deren freilich genug.

Gehen wir die Reiche des Wirklichen in raschem Zuge durch und merken auf, was darin bloß Hörbares ist und ob unter den Eindrücken, die der Geist durch das Gehör empfängt, solche sind, die auch nur ähnlich wie die landschaftliche Natur dem Architekten, so dem Musiker ein entferntes Vorbild für sein Schaffen gewähren konnten. Erstens die sogenannten Elemente: Luft, Meer, Erde, Licht. Kann das Ohr vom Lichte einen Eindruck empfangen? — Das Licht ist bloß für das Auge und von seinen Einwirkungen auf die Phantasie entnehmen wir für die Kunst der Töne, wenn sie eben bereits fertig ist, höchstens die Bezeichnungen hell, dunkel, farbig u. s. w., deren Wesen sich auch in den Klängen wiederholt. Vom Meere tönt ein leises Anspülen der Wellen oder ein dumpfes Brausen in unser Ohr und erweckt liebliches Behagen oder starres Grausen in der Seele des Horchenden. Die Luft, dem Auge nicht erkennbar, ist es, die diese Töne mitschwingend weiter trägt. Sie gibt sich dem Ohre in tausend Regungen zu erkennen, wenn sie als leises Wehen in den Bäumen lispelt oder als Sturm sich in Klüften und Engen fängt und in auf- und niedersteigenden Sextaccorden ein

Heulen erzeugt, das unheimlich in der Brust des Menschen wiedertönt. Dann „wenn die Riesenfichte stürzend Nachbaräste und Nachbarstämme quetschend niederstreift und von ihrem Fall dumpfhohl der Hügel donnert!" Oder gar des Himmels Donner, dringt nicht von ihm ein erhabener Eindruck tief in die Seele des Menschen?

Aber alles das ist ja nur Geräusch, nicht Laut, nicht Klang, und so nicht einmal als rohestes Material für eine Kunst zu gebrauchen. Doch auf der Erde wandelt das Lebendige, das den Klang als den eigentlichen Laut der Seele vernehmen läßt und sein Wesen durch Töne offenbart. Freilich auch das Gebrüll des Löwen, von dessen erschütterndem Eindruck in nächtlicher Stille die Reisenden der Wüste so viel zu erzählen wissen, und selbst der süße Zauber, den der Gesang der Nachtigall in warmer Sommernacht auf die menschliche Seele ausübt, und die tausend anderen Laute, die auch in der vernunftlosen Thierwelt erklingen und ein geheimes Empfindungsleben in derselben verrathen, scheinbar eine eigene Seele vernehmen lassen, — alles das, was oft den entschiedensten Eindruck auch auf das menschliche Innere macht, ist noch nicht entfernt Musik. Aber es zeigt doch schon auffallend die rein physiologische Wirkung des bloßen Tones und deutet an, als welche Macht das bloße Klingen zu betrachten ist. Kaum ein oder der andere musikalisch brauchbare Ton befindet sich unter diesen mannigfachen Klängen, kaum ein reines Intervall oder nur Bruchstücke einer Tonreihe, die zum Ausdruck von etwas Geistigem dienen könnten. Aber allüberall erscheinen auch schon hier die Elemente und ersten Ansätze zu einer Sprache, in der wir unser tiefstes Innere vernehmen, überall Klänge, die auf das Gemüth ergötzend einwirken und des Menschen Wunsch erregen konnten, das Tönen zu fesseln und Mittel zu ersinnen, es stets rein und voll wieder zu

erzeugen. Da ergab sich nach menschlicher Art von selbst ein immerwährend erneuertes Versuchen in der Aneinanderreihung der vorgefundenen und selbst erzeugten Klänge, in denen das Ohr schon frühe ein Gesetz der Verwandtschaft dunkel ahnte. Und bei diesem mannigfachen Experimentiren kam dem Ohre wie der kunstschaffenden Phantasie am meisten zu Hülfe der melodische Tonfall der eigenen Sprache, in dem von der Natur selbst die Grundintervalle der Musik gegeben sind. Schon das vollere Tönen, das allen Ursprachen eigen ist, deutet darauf hin, daß alle Sprache in ihren Anfängen ein eben so bedeutendes Klangelement besaß, wie Articulirtes, eben so viel Sinnliches wie Geistiges. Und was durch diese tönenden Elemente der Sprache in des Menschen Seele drang, war durchaus keinem anderen Eindrucke an Stärke der Wirkung zu vergleichen. Ja man stelle sich einmal lebhaft das namenlose Entzücken vor, als der erste Mensch den Klang einer gleichen Stimme vernahm und seinen Geist die erste Ahnung durchdrang von der Herrlichkeit und Tiefe der Menschenseele. Bisher hatte er nur unarticulirte Laute vernommen, Geräusch, Gescharre, Gebrüll, den Ausdruck eines Daseins, das ganz auf das Sinnliche organisirt ist. Jetzt vernimmt sein Ohr oder vielmehr seine Seele vernimmt, was das Süßeste ist, den Klang, den Laut seiner eigenen innersten Seele, er vernimmt sich selbst in etwas anderem. Die menschliche Stimme ist es ja, die unser ganzes Innere in bebende Schwingung zu setzen vermag, ihr bloßer Klang bewirkt es schon, auch ohne daß wir auf den Sinn des Gesagten achten. Nichts was wir bloß sehen, wirkt so wie dieses Tönen. Die tiefsten Vorgänge des Inneren werden dem Geiste nur verständlich durch das Gehör: der Laut der Liebe, die Stimme des geliebten Mädchens geht über alles, was das Auge von ihr uns sagt, ihr Herz offenbart nur die tönende Sprache.

Also erst bei der menschlichen Sprache, die instinctmäßig Tonreihen bildet und die Töne nach innerer Verwandtschaft zu Intervallen abtheilt, fängt das eigentliche Material auch für die Musik an. Mochte der Mensch die Töne der unorganischen Natur zu fixiren suchen und sogar allgemach Instrumente erfinden, auf denen er sie zu jeder Zeit beliebig wiederholen kann, nur die Sprache, die menschliche, bot ihm jene bestimmten und gegliederten Lautfolgen, in denen sich ein Vernunftgesetz widerspiegelt. Nur sie konnte den menschlichen Geist auf den Gedanken bringen, das klingende Element von ihr auszuscheiden und die unbewußt darin ausgesprochene Ordnung der Töne zu einer bewußten und absichtlichen zu machen und so ein neues besonderes Mittel zum künstlichen Ausdruck geistiger Dinge zu erschaffen. Jetzt mochte die Architektur von der großen weiten Erde lernen, wie sie den Raum zu ordnen und in Maß und Verhältniß zu bringen habe; die Plastik mochte zur menschlichen Gestalt als zu dem Höchsten greifen, was sich dem tastenden Auge vom göttlichen Geiste erkennbar macht; die Malerei mochte Natur wie Menschen noch reiner und tiefer erfassen und ein bezaubernd täuschendes Bild aller Dinge aufstellen die sichtbar sind, — die Musik war es, die sogleich damit begann, das rein Seelenhafte des Menschen, so wie es sich im Klang der Stimme wiedergibt, den articulirten Laut der menschlichen Sprache als ihr eigenstes Material aufzugreifen und somit gewissermassen das Gattungsmäßige seiner i n n e r e n Gestalt darzustellen, so wie es die Plastik von der ä u ß e r e n Gestalt des Menschen gegeben hatte.

Daß die Uranfänge der Musik in der Sprache liegen, ist bisher nirgends genugsam hervorgehoben worden. Mit diesem Ursprung ist denn auch die besondere geistige Art dieser Kunst zu erklären. Sie beginnt erst eigentlich vom Menschen;

sie läßt das ganze übrige Reich des Irdischen bei Seite liegen, um sogleich ganz und voll das, was von den Dingen im Herzen des Menschen wiederhallt, die Menschenseele selbst auszusprechen *. Sie hat ganz direct im menschlichen Geiste, so wie er sich in der Sprache darstellt, ihr Vorbild, und es erklärt sich daraus leicht, daß sie erst so gar spät zur Selbstständigkeit gelangte. Erst müssen ja die nothwendigsten sinnlichen Bedürfnisse befriedigt sein, ehe der Mensch sich frei umschauen mag nach den Dingen des Geistes. Erst muß er in einer gewissen Behaglichkeit oder wenigstens Sicherheit seiner physischen Existenz leben, ehe er auf sich selbst und seine höheren Geisteskräfte mit Bewußtsein achtet. Der Erfinder des Pfluges ward hochgeehrt und Prometheus stahl das Feuer vom Himmel, damit die Menschen Herd und wohnliche Stätte bekamen. Aber auch als sie in ruhigen Plätzen zu einander gesammelt waren, wie manches Jahrtausend währte es, ehe sie nur die sie umgebende Schöpfung mit freiem Auge aufzunehmen verstanden, wie viel länger mit der Erzeugung selbstständiger Künste!

Die ganze orientalische Welt schwebte zwischen zwei Extremen; entweder sie war ganz der niederen Sinnlichkeit

* Mag sie später, nachdem sie eine vollendete Kunst geworden, manches ihrer Darstellungen auch aus den niederen Gebieten nehmen, theils um auch hier ihr geniales Vermögen, ihre echt künstlerische Fähigkeit, von allen Dingen das Geistige zu geben, recht evident zu zeigen, theils um so wie ja auch die Malerei Staffage in die Landschaft stellt, den Menschen erst recht als den Mittelpunkt der Schöpfung erscheinen zu lassen, indem sie zeigt, wie das ganze Universum in seinem Busen wiederhallt, — immer bildet eben diese geistige Natur des Menschen, sein Inneres ihren eigentlichen Kernpunkt, und sie ahmt das Brausen des Meeres, den Donner des Himmels, das Rauschen der Bäume nur nach, um der hundertfach wechselnden Stimmungen zu gedenken, die des Menschen Herz bewegen.

ergeben und achtete in dumpfem Taumel der Sinne kaum ihrer höheren Begabung, oder ihr Geist demüthigte sich, gedrückt und getrübt von dem thierischen Begehren, zu dumpfem Nichtsdenken unter die harte Tyrannei eines über die Wolken gebannten Gottes, der den freien Ausblick in die wirkliche Welt erst recht hemmte. Und doch gelang es diesen Völkern, die Uranfänge aller geistigen Thätigkeiten zu begründen. Der Aegypter durch seine Riesenbauten beweist, daß sein Auge wie sein Geist nüchtern die große Raum-Ordnung der Welt mit offenem Blicke erkannte. Wie Chinesen und Inder in Wissenschaft und Kunst die tiefen Grundlagen für alle spätere Fortbildung in der Menschheit legten, so finden wir auch, daß bereits diesen Völkern die Kenntniß gekommen war von der Reihe, in die sich die mannigfaltigen Töne der Natur fügen lassen und von dem Gesetze, das sie zu einer vernünftigen Sprache unter einander gliedert*. Ja wir finden sogar äußerst complicirte Tonsysteme bei diesen Völkern. Es mußte doch, sobald Geist und Sinne so weit frei waren, daß sie auch die Dinge beobachten konnten die über das animalische Bedürfniß hinausgehen, selbst dem ungebildeten Ohre einmal auffallen, daß gewisse Töne einander ähnlich sind. So finden wir denn auch, daß jene ältesten Völker bereits auf die Entdeckung kamen, wie sich in der von uns sogenannten Octave im Wesentlichen nur eine Wiederholung des Grundtones zeigt, und eine ähnliche, wenn auch nicht ganz so starke Gleichheit erkannte man in Quinte und Quarte. Die heutige Natur-

* Nennt doch schon die Bibel unter den Begründern der menschlichen Geschlechter neben dem Hirten Jabal und dem Handwerker Tubalkain den Jubal, „von dem die Zither- und Harfenspieler herkommen". Also neben der Erfindung der einfachsten unentbehrlichsten Einrichtungen des gemeinen Daseins die schwierigste der Künste!

wissenschaft lehrt uns, daß diese Intervalle die meisten gleichen Partialtöne haben. Die Alten folgten einfach ihren Sinnen und theilten also die gesammte Reihe von Tönen, die ihnen vorlag, zunächst einmal nach diesen Intervallen ein, die der Mensch obendrein in dem natürlichen Tonfall der Sprache, besonders bei Frage und Antwort stets anwendet. Sowohl bei den Chinesen und Gälen, wie bei den Indern und Persern findet sich die Eintheilung in Octaven und Tetrachorde. Ja die beiden ersteren Völker erhielten ihre Töne zunächst dadurch, daß sie aus einer Quinte die andere bildeten und so die fünfstufige Tonleiter c d f g b gewannen, auf deren Umfang sich noch heute die meisten ihrer Lieder beschränken.

Wir können hier nicht näher auf die Art und Weise eingehen, wie die verschiedenen Völker nach ihrer verschiedenen Anlage und ihrem Geschmack, sich theils direct — aber in mannigfach verschiedener Weise — an die Natur anlehnend, theils aus Speculationen, deren rationellen Grund wir heute manchmal schwer einsehen können, die mannigfachsten Versuche machten, Tonleitern zu bilden, d. h. Töne, die ihnen zu Gebote standen, in solche fortlaufende Reihen zu bannen, daß sie durch innere Beziehung der einzelnen Töne zu einander einen bestimmten Charakter bekamen. Wir können eben nur im Allgemeinen aussprechen, daß in der Eintheilung eben jener Octaven und Tetrachorde, die fast allen Völkern gemein sind, weil sie auf der Natur und nicht auf dem wechselnden Geschmack beruhen, die verschiedenen Zeiten und Völker sehr verschiedener Ansicht waren, und daß sie die Art, wie die einzelnen Töne untereinander durch mehr oder weniger Partialtöne in Beziehung stehen und verwandt sind, sehr verschieden auffaßten. Zwar hielten sich im Grunde alle an die Natur, die eben den einen Ton aus dem andern ent-

stehen läßt, aber sie gaben von den verschiedenen Tönen je nach ihrem verschiedenartigen Geschmacke dem einen oder dem andern den Vorzug. So viel jedoch stellte sich allmälig als allen Völkern gemeinsam heraus — denn die arabische Eintheilung in Drittelstöne, deren Princip noch nicht gefunden ist, und die vorübergehende griechische Enharmonik (Eintheilung mit Viertelstönen) können hier nicht weiter in Betracht kommen — daß man die Tetrachorde und Octaven selbst nur in sogenannte Ganz- und Halbtöne eintheilte. Das menschliche Ohr, wo es naturgemäß und in Harmonie mit dem gesammten Organismus entwickelt ist, vermag eben nur eine Unterscheidung von dem, was wir einen Ganzton nennen (8:9), so mühelos und ohne besondere sinnliche Reizung zu fassen, daß ihm auf diese Weise auch eine ganze Folge von Tönen und ein bestimmter Sinn in Tönen beigebracht werden kann. Halbtöne kosten dem Ohre bereits ein besonderes Aufmerken und dürfen nur vorübergehend verwendet werden, sind aber eben darum auch wieder ein neues Reizmittel in der Aufeinanderfolge von Ganztönen. So nahe dieses alles liegt und auch von den ältesten Völkern, besonders den Chinesen und Gälen bereits begriffen wurde, so kam doch auf diese naturgemäße Eintheilung der Octave und des Tetrachords mit vollkommener Sicherheit in Theorie und Praxis erst dasjenige Volk, welches überhaupt in der Geschichte unseres Geschlechtes erst das echte und reine menschliche Wesen, Maß und Gleichgewicht in den geistigen Fähigkeiten, Werth und Würde des Menschen darthat, die Griechen. Erst sie machten das diatonische Geschlecht, eben jene geregelte Folge von Ganz- und Halbtönen zum herrschenden und wurden dadurch die eigentlichen Begründer der gesammten Musik als wirklicher Kunst. Sie besaßen freilich auch noch andere Tongeschlechter und hatten namentlich, theils in Folge des Verkehrs mit den orien-

talischen Völkern theils aus eigener Neigung zu feinster sinnlicher Reizung sogar die nervenkitzelnde Enharmonik eine Weile angewendet. Allein wie ihr Sinn überall dem Klarverständlichen zustrebte und den Werth des Menschen darin suchte, daß er mit seinem Geiste über die bloße natürliche Regung Herr werde, so gaben sie dem diatonischen Geschlechte durchaus den Vorzug und sind als dessen Vollender zu bezeichnen.

Nun aber kann freilich auch die Art, wie innerhalb der diatonischen Leiter die Töne aufeinander folgen, sehr verschiedenartig sein; und namentlich wird je nach der verschiedenen Stellung der Halbtöne ein sehr verschiedener Charakter in die Tonreihe kommen. Auch in dieser Richtung stellten die Griechen mit den Erfindungen, die sie an der Hand der künstlerischen Erfahrung und mit wirklich denkendem Geiste machten, die Versuche der übrigen Völker sehr in Schatten, indem sie in der That diejenigen Scalen schufen, die durchaus von aller Willkür frei sich auf die Natur selber gründen und doch nach Art und Charakter selbstständige geistige Bedeutung in Anspruch nehmen können. Die diatonische Scala, die im vollen Umfang einer Octave bereits von Pythagoras, also fast sechs hundert Jahre vor Christi Geburt, aus der Quintenfolge hergestellt und eingeführt war, ist unserm C-Dur fast gleich; und da dieselbe beliebig fortgesetzt und jeder ihrer sieben Töne wieder zum Anfangstone gemacht werden konnte, so entstanden weitere sechs solche Tonleitern (Tropen), welche unter einander Unterschiede des Tongeschlechtes von derselben Art zeigen, wie unser Dur und Moll. Die sieben diatonischen Leitern nun, welche die Griechen in ihrer Blüthezeit besaßen und nach deren Umfange auch die achtsaitige Lyra, die man in der Regel zur Begleitung des Gesanges anwendete, gestimmt erscheint, waren in unsere Zeichen übersetzt folgende:

1. Lydisch: c d e f g a h c
2. Phrygisch: d e f g a h c d
3. Dorisch: e f g a h c d e
4. Hypolydisch: f g a h c d e f
5. Hypophrygisch (Jonisch): g a h c d e f g
6. Hypodorisch (Aeolisch): a h c d e f g a
7. Myxolydisch: h c d e f g a h.

Ganz tritt der eigenthümliche Charakter dieser Tonarten, bei denen übrigens nicht bloß der erste sondern verschiedene und wahrscheinlich sämmtliche Töne der Leiter als Grundton (Tonica) gebraucht werden konnten, erst hervor, wenn man sie alle mit c beginnen läßt, wo dann z. B. das Dorische so lautet: c des es f g as b c, eine Tonleiter, wie wir sie heute in keiner Klavierschule finden, deren hochernster schwerer Charakter, so wie er in dem mangelnden Leiteton nach oben und in dem dafür eintretenden Leiteton nach unten (des-c) besonders sich ausdrückt, uns aber auch heute noch nicht ganz verloren ist, vielmehr als besonderes Kunstmittel auch von modernen Meistern, von Mozart, Beethoven ꝛc. oft verwendet wird. Ja es hat sich der Geist dieser Leiter, die im Mittelalter die phrygische hieß, sogar in einem besondern, heutzutage viel gebrauchten Accord concentrirt, in dem aus dem sogenannten „phrygischen Schluß" (f a d- e gis e) entwickelten wohlbekannten „übermäßigen Sextaccord".

Diese wenigen Angaben müssen hier genügen. Sie geben aber wohl einen Begriff von der Bedeutung, die die Griechen auch in der Geschichte der Musik haben. Dieses geniale Volk erst that die That, die geschehen mußte, ehe von wirklicher Musik die Rede sein konnte; sie erfanden das sichere und klare Medium, in dem sich die menschliche Empfindung als musikalische Kunst darzustellen vermag; sie brachten Consequenz und Logik in die von der Natur gegebenen Töne und schufen

so das erste wirklich künstlerisch brauchbare Tonmaterial. Und dies war kein Kleines gegenüber all den stümperhaften unkünstlerischen Versuchen der übrigen Völker. Diese diatonischen Scalen der Griechen sind ein Product des menschlichen Geistes, auf welches die Erfinder stolz sein können und das die wahrhaft schöpferische Art jenes glücklich begabten Volkes auch nach dieser Seite in das hellste Licht stellt; ja sie sind etwas eben so Eigenartiges wie ihr Baustyl und sind wie dieser trotz aller noch so wesentlichen Abweichungen die Grundlage der gesammten modernen Kunst geworden.

Allein wie der Grieche in seiner Architektur von dem Motive des Holzbaues ausgehend in allen seinen Bauten die gerade Linie als durchgehenden Zug erkennen läßt und darnach auch jedes Detail einrichtet, dagegen von Gewölbe und Rundbogen, sowie die späteren Zeiten dieselben nach der Erfindung der Etrusker anwendeten, um Leben Reichthum und Bewegung in die trotz ihrer idealen Hoheit etwas kalte und unbewegte griechische Baukunst zu bringen, noch nichts wußte, so wehen uns Heutigen, die wir uns an eine reichere Musik gewöhnt haben, die geringen Ueberreste, welche von altgriechischer Tonkunst noch vorhanden sind, mit einer gewissen Oede und Armuth an. Denn all ihre Musik war homophon, einstimmig und also für uns auch eintönig. Es ist für ein modernes Ohr, das durchaus an den Gebrauch der Harmonie gewöhnt ist, sehr schwer sich eine richtige Vorstellung von der Art zu machen, wie der Grieche musizirt hat. Immer nur einstimmig — denn das Anschlagen von Octave, Quinte oder Quarte das zuweilen begleitend und verstärkend geschah, kann nicht als harmonische Mehrstimmigkeit betrachtet werden — konnte der Gesang trotz außerordentlich reicher Abwechslung in der melodischen Tonfolge, welche die verschiedenen Tonarten erlaubten, und trotz einer so fein entwickelten

Rhythmik wie sie die griechische Poesie zeigt, doch niemals zu einem inneren Reichthum gelangen, so wie wir ihn durch Mehrstimmigkeit und Harmonie herbeiführen. So ist denn auch des Griechen Musik als Kunst weitaus nicht von der selbstständigen Bedeutung wie seine Architektur, Poesie und Plastik. Es sind die griechischen Melodien, soweit deren überhaupt bekannt sind, selbst wenn man sie in moderner Weise nach Tact und Rhythmus eintheilt — wie es ja Böckh und Heimsöth in freilich sehr abweichender Weise mit der vom P. A. Kircher im Kloster St. Salvadore bei Messina aufgefundenen Melodie zu Pindars pythischer Ode „Chryséa phorminx" versucht haben — doch im besten Falle nur jenen anfänglichen Gebilden in Thier- und Pflanzenwelt zu vergleichen, wo ein Glied ans andere kaum unterschieden sich anreiht und im Grunde nicht recht einzusehen ist, warum das Ding gerade hier anfängt und gerade dort aufhört. Denn auch diese Melodien, wenn sie überhaupt einen solchen Namen verdienen, sind noch durchaus vom Worte abhängig; sie entnehmen von ihm den Rhythmus und finden den Schluß eben nur durch das Aufhören des Gedichtes, nicht aus inneren d. h. musikalischen Gründen. Sie sind nicht nach einem eingebornen Gesetze der Kunst in sich selbst regelrecht gemacht, haben nicht Stütze und Träger in sich selbst und gewähren nicht durch Satz und Gegensatz und innere Construction den Eindruck eines logischen Zusammenhanges. Die Melodie der Griechen an sich zeigt noch nicht den Bau, den aus rein musikalischen Beziehungen hervorgegangenen inneren Zusammenhang, den ihre Tonleiter doch bereits hat. Und doch zeigen sich hier wenigstens die Anfänge eines organischen Lebens, das die Gebilde der griechischen Musik weit über die Versuche der übrigen Völker hinaushob und sie zur Grundlage einer wirklich künstlerischen Entwicklung machte. Ja es ist dieser Musik im

Ganzen ein durchaus eigenartiges Gepräge und sogar ein gewisser Styl nicht abzusprechen; und mag sie uns noch so fremdartig oder auch arm vorkommen, es möchte wohl noch übler klingen, wollte man die Ueberreste dieser Kunst zu bereichern suchen mit den rhythmischen oder gar harmonischen Erfindungen einer späteren Zeit, die ein ganz anderes Prinzip für ihr künstlerisches Schaffen hatte. So wenig wie man es wagen würde, einen griechischen Tempel irgendwie mit romanischen oder gar gothischen Zusätzen zu schmücken! Der größere Reichthum an Phantasie und Empfindung, den die heutige Kunst besitzt, würde eben in beiden Fällen dem Eigenartigen der alten Weise, der eine erhabene Einfachheit und ein feiner melodischer Reiz nicht abzusprechen sind, den schnödesten Abbruch thun. Und mag diese Homophonie der Griechen uns Heutigen klingen wie sie will, so viel ist gewiß, daß unsere moderne Musik sogar der großen Mannigfaltigkeit an rein melodischen Wendungen, die jene Kunst besaß, entbehrt. Ja unser Ohr ist durch den steten Gebrauch der Harmonie dieses feinen Reizes, der in einer bloßen Aufeinanderfolge mannigfach verschiedener Einzeltöne liegt, so sehr entwöhnt, daß wir uns kaum vorstellen können, wie es möglich war, daß der Grieche durch das bloße Anschlagen einer seiner Tonarten sogleich in eine Stimmung versetzt wurde, wie sie bei uns höchstens noch die verschiedenen Instrumente erzielen können. Wie uns eine Orgel feierlich, eine Jagd- oder Militärmusik frisch und kräftig berührt, so stimmte ihn das Lydische, unser Dur, weich und heiter, das Dorische, extremes Moll, ernst tapfer kräftig*.

* Plato hält sogar das Dorische für angemessen dem Charakter dessen, „der sich in kriegerischen Verrichtungen und in allen gewaltthätigen Zuständen tapfer beweist und der auch, wenn es mißlingt oder wenn er in Wunden und Tod geht oder sonst von einem Unglück befallen wird, in dem allen wohlgerüstet und ausharrend sein Schicksal besteht".

Es ist eben sehr bezeichnend für die gesammte Seelenstimmung jener Zeit, daß sie durchaus im Gegensatz zu uns Moll als Dur empfand und Dur als Moll. Gerade das Ueberwinden der Schwierigkeiten, welche das Ohr in der Erfassung der complicirteren Mollreihen findet, reizte den männlich gesinnten Griechen zur Kraft und Freude, während ihn das leichtfaßliche sanft dahingleitende Dur weich schlaff ja üppig stimmte oder gar, indem er sich ganz seiner Gedanken gehen ließ und seiner menschlichen Schwäche bewußt ward, wehmüthig und traurig. Es liegen hier noch manche Geheimnisse, und es mag auch die genauere Erforschung der Musikgeschichte noch manchen Aufschluß geben über die Wandlung der Seelenstimmungen in den verschiedenen Zeiten und Völkern. Schon das Mittelalter empfand dasselbe Dorische, das den Griechen hart und kräftig berührt, als weich und sehnsuchtsvoll und vertraute ihm, das übrigens seit Glarean 1547 das Phrygische genannt wurde, seine geheimsten Gedanken von Schuld und Reue und das unermeßliche Weh der ewigen Sehnsucht nach dem Frieden des Himmels an, von dem die Lehre von der Erbsünde jene Generationen ausgeschieden hatte. Und wiederum bestehen fast alle Melodien der Völker, die nach ihrer angebornen Art gleich den Orientalen unter der Knechtschaft ihrer Sinne mehr als billig schmachten und daher stets auch im Auge jenen melancholischen Zug der Sehnsucht nach Erlösung tragen, aus jenen extremen Molltonleitern, denen der Grieche seine hochernsten männlich kräftigen Feiergesänge anvertraute. Diese wenigen Andeutungen mögen genügen, um die Bedeutung der griechischen Musik und den großen Einfluß zu erklären, den dieselbe auf die gesammte Fortentwicklung der Tonkunst hatte.

Zum Schluß nur noch ein kurzes Wort über die Art, wie der Grieche sich seiner Musik bediente. Wir wissen, daß

er meist zur Kithara oder zur Lyra sang; auch waren mehrere Blasinstrumente, besonders Flöten, im Gebrauche. Wie aber nun die Chöre in den Dramen ausgeführt wurden, von deren Wirkungen die Alten selbst so viel Wunderbares erzählen, daß es noch nach einem Jahrtausend zur lebhaften Anregung neuer Erfindungen in der Musik diente, das können wir schwerlich heutzutage mit vollständiger Sicherheit bestimmen. Allein wie es ja überhaupt der Griechen Art war, in einer Weise zu idealisiren, die uns ganz gegen die Natur zu sein scheint, wie sie in ihren dramatischen Aufführungen den Kothurn und die Maske ertrugen, so schien ihnen auf der Bühne auch ein singendes Declamiren angemessen, das uns heute mit Widerwillen erfüllen und gerade entgegengesetzt statt hohen tragischen Ernstes unbedenkliches Lachen hervorrufen würde. Auch darf man dabei an das heutige Recitativ nicht denken; dieses hat mehr Musik als die Declamation der Griechen, bei denen doch das Wort im Grunde die Hauptsache, ja allein von Bedeutung war und in seiner gedanklichen Bedeutung eben durch ein emphatisch tönendes Aussprechen nachdrücklich hervorgehoben werden sollte. Mehr Musik hatten freilich die Chöre; aber auch hier war das Wort durchaus die Hauptsache und darum zeigt die oben besprochene Chormelodie Chrysea phorminx so wenig von einer eigentlich musikalischen Selbstständigkeit. Die Grundbedingung eben dieser Selbstständigkeit fehlt ihr, der rein musikalische Rhythmus und der darauf fußende Bau des Ganzen, so wie er durch den Tact aufgeführt wird. Der Rhythmus war ganz der des Gedichtes; und ein besonderer Tact war ebensowenig ein Bedürfniß, weil ja dieser erst nöthig ist, wenn mehrere d. h. verschiedene Stimmen zu gleicher Zeit und in verschiedenen Zeitwerthen singen sollen. Als eine eigentliche Mehrstimmigkeit konnten wir aber das zeitweise Anschlagen von Quinten,

Quarten und Octaven oder anderen Intervallen nicht gelten lassen.

So blieb denn noch eine große Summe von Erfindungen zu machen, ehe die Kunst der Töne zu selbstständigem Leben gelangen konnte. Mühevoll arbeitete der Geist der Menschheit weiter, und es währte noch fast ein Jahrtausend, bis ein neues Princip gefunden wurde, das die Erfindungen des genialen Griechenvolks benutzend gleich dem keilförmigen Gewölbestein der Etrusker einen neuen Kunststyl begründen konnte. Und zwar gebar sich dieses Princip an einer Stelle, wo man von Kunst zunächst am wenigsten erwartet hätte, weil sie aller eigentlichen Kunstübung fern zu liegen schien, bei den uncultivirten Germanen. Der Geist aber, der dieses Princip als eine ihm nothwendige Sprache sich erzeugte, war derselbe, der die alte Welt mit all ihrer Herrlichkeit über den Haufen geworfen hatte und der sich in ganz allgemeiner Weise mit dem Wort Christenthum bezeichnen läßt. Denn wie alle Kunst nur Aeußerung des inneren Lebens der Menschheit ist, so mußte sich auch in der Musik allgemach die Wandlung der Seelenstimmung enthüllen, die im ersten Jahrtausend nach Christi Geburt mit der Menschheit geschah.

III.

Die Polyphonie des Mittelalters.

Es ist kein Zweifel, daß sogleich die ersten Christen bei ihren Religionsübungen der Kunst der Töne einen bedeutenden Raum gestatteten. Die tiefere Erfassung des Geistigen, die sich in der neuen Religion aussprach, konnte sich überhaupt nicht mehr mit dem begnügen, was das bloße Auge aufnimmt. Das Unsinnliche, Unfaßbare, Unermeßliche des neuen Gottes, ließ es sich noch in Bild und Worte fassen? Und konnte die Religion der Liebe und des Schmerzes wohl eine reinere Sprache zum Ausdruck ihrer tausendfachen Seelenstimmungen finden, als die Sprache des Tones? Nicht was ihn räumlich umgab, interessirte den Menschen fortan; sich selbst wollte er vernehmen, seine eigene von himmlischen Dingen überfüllte Seele. Die Welt und all ihre Herrlichkeit gab er hin um diesen einen Preis, den Gott im eigenen Herzen erkennen und hegen zu dürfen. Und für dieses übervolle Innere gab es nur ein vollkommenes Ausdrucksmittel, den Ton. So kommt es, daß fortan die Musik in den Mittelpunkt der Kunstbestrebungen mit eintritt, und man kann wohl sagen, die Musik ist das Bedeutendste und Ureigenste, was der menschliche Geist seit den Zeiten der Alten geschaffen hat.

Die gesammte Welt war in das Herz des Menschen „zurückgeschlungen". Das ganze Mittelalter so wie die neuere Zeit sind nicht sowohl von der Anschauung als von der Empfindung beherrscht, nicht gesehen werden die Dinge, sie werden gefühlt, gehört. Dies mußte denn naturgemäß als letzte und höchste Blüthe die Kunst der Töne hervortreiben. Die Malerei, das herrliche Kind der frommen Phantasie des Mittelalters, bildet gewissermaßen den Uebergang vom Auge zum Ohre, von der antiken zur neueren Welt. Schon ist es das Zittern, die Schwingung, also die bloße Bewegung und Erscheinung des Körperlichen, nicht das greifbar Körperliche selbst, was nun als Farbe hervortritt. Die Ruhe des Tastbaren, die in der Plastik herrscht, wird zur zitternden Unruhe; nicht die Gestalt selbst gilt, sondern der Schein, der um sie spielt. Die stillen geraden Linien der Architektur verschwinden; der bewegte, allflüssige, rein innerliche Geist kraust sogar den Stein zu tausend Blättern und Blumen auf. Die ausschmückenden Statuen werden bis ins einzelnste individualisirt, damit sie etwas von dem Geiste verrathen, der weit mehr, als die bloße äußere Gestalt es dem Auge zu sagen vermag, das Wesen des Menschen ausmacht. Nur das Innere der gewaltigen Dome des Mittelalters mag noch etwas von der Unendlichkeit des eigenen Geistes widerspiegeln, dessen sich die Menschheit bewußt geworden ist; das Auge schweift von Bogen zu Bogen, von Pfeiler zu Pfeiler, durch sanfte Rundung der ineinandergreifenden Gewölbe immerfort weitergeleitet, und wo es das Ende erwartet, im Chore, gehts in unmerklichen Wendungen weiter und wird mählig zu sich selbst zurückgeführt. Die Perspective enthüllt etwas von dem Zauber der Geistestiefe, in welche die Menschheit hinab geblickt hatte. Ungleich mehr aber enthüllte von dieser Ahnung der Unendlichkeit des Geistes, die sich mehr und mehr zu ei-

nem geistigen und gleichsam stofflosen Ausdrucksmittel hinüberdrängt, eben jene Kunst, deren Material bereits ein Geistesproduct des Menschen, also ein hoch Geistiges war.

Freilich die ersten Gesänge dieser gotterfüllten Seelen, die in abgeschlossenen Räumen und stillen Grüften ihre schöne Andacht verrichteten, waren durchaus kunstlos. Kein Volk stand ja der eigentlichen Kunstübung ferner als das, in dem die neue Lehre entstand und zuerst Verbreitung fand, die Juden. Aber keines unter den alten Völkern besaß auch jene Kraft der göttlichen Begeisterung, die die Psalmen erschaffen hat. Jeder ihrer Sinne war innerlich gebunden, sie schauten nicht frei um sich, sahen das Irdische nicht. Aber ihr zusammengehaltener Geist strömte sich in herrlichster Weise in der Kunst aus, die über allen Sinnen steht, und erschuf eine Poesie, die an erhabenem Schwung immer noch unübertroffen dasteht. Dieser Ueberschwang der Begeisterung machte sich natürlich auch in leisen Versuchen musikalischer Rede Luft, und so gut wie die Griechen ihre Hymnen, sang David seine Psalmen zur Harfe. Mag nun auch dies vielleicht noch weniger eigentliche Musik gewesen sein, als die Weisen der gebildeten Griechen, immerhin war in diesen kraftvollen Ergüssen eines heiligen Gefühles, die in tönender Rede geschahen, genug Musikstoff vorhanden, daß sich daraus kleine Ansätze zu Melodien bildeten; und die ersten Christen förderten mit ihrer fruchtbaren Vertiefung des Gemüthes solche Keime weiter zu jenem köstlichen Kranz tief gehaltvoller Weisen, die der päpstliche Antiphonarius in sich faßt.

Mehr aber als die hebräischen Weisen, die sich an die Musik der Aegypter anlehnen mochten und deren letzte Ueberreste noch im israelitischen Cultus wiederklingen, waren es griechische Melodien, die jene ersten Christen zu ihren heiligen Worten verwendeten. Es waren nicht ästhetische Gründe, was

sie dazu bestimmte, — die Anhänger der neuen Lehre gehörten ja in den ersten Jahrhunderten durchweg dem niederen Volke an — es war blos der Drang der Herzens, was sie singen ließ. Und so eigneten sie sich die Weisen der Griechen ohne viel Veränderung zunächst einfach an. Aber wie bekamen diese Weisen sogleich einen andern Charakter, wie sehr erfuhren sie eine Vertiefung! Die Art und Weise, wie jetzt zu neuen heiligen Worten, in denen sich die ganze Hoheit und Tiefe des Göttlichen andeutete, die gewohnten Melodien erklangen, war eine viel innigere und weihevollere, ward mit einem Schlage mehr musikalisch. Denn wo der Grieche nach seiner Weise, die sich auf der schönen Erde wohlfühlt, irdisches Genügen ausgesprochen hatte, — wie dies ja auch seine Tempel zeigen, die nichts Emporstrebendes haben und das frohe Bewußtsein jenes Volkes aussprechen, daß das Göttliche gleichartig und nahe unter den Menschen wandelt, — da erklang sogleich in jenen ersten christlichen Weisen die unvertilgbare Sehnsucht des Menschengemüthes nach Theilnahme an dem süßen Frieden und der Herrlichkeit des Göttlichen, das sich die fromme Phantasie jetzt wieder so blos unnahbar erhaben über dem Menschlichen dachte, daß sie es unerreichbar hoch über die Sterne versetzte. Die Töne werden gedehnt und sprechen sehnsuchtsvoll die Gemüthszustände aus, die weit über die bloße Bedeutung der Worte hinaus schon recht eigentlich Musikinhalt haben und im Gegensatz zu der früheren Weise, wo der dem Texte zu Grunde liegende Gedanke die Hauptsache war, jetzt das zwischen den Worten zitternde Gefühl, die Stimmung, zur Hauptsache machen. Was dadurch etwa an feinerer Rhythmisirung verloren ging, ward eben durch Klangfülle und Betonung reichlich ersetzt.

So hatte, während es doch im Anfange schien, als werde gerade in Folge der neuen Lehre, die der Welt und ihrer

Freuden und also auch der Wissenschaft und Kunst wenig achtete, die Menschheit für immer in Barbarei verfallen, gerade diese Vertiefung des religiösen Gefühles und die gesammte Erneuerung des inneren Menschen den Kunsterfindungen der untergegangenen Völker erst einen vollen Werth gegeben und sie zu eigentlich geistiger Bedeutung erhoben. Und bald sollte der Gebrauch der Musik beim christlichen Cultus eine solche Wichtigkeit und Verbreitung finden, daß bereits im vierten Jahrhundert der kunstliebende fromme Bischof von Mailand, der hl. Ambrosius sich genöthigt gesehen haben soll, zur gehörigen Entwicklung und Regelung desselben besondere Gesangschulen zu errichten und für diese dann sowohl die Weisen des Cultus vorläufig zu sammeln, als auch aus ihnen zum Behufe des Unterrichtes wiederum die Tonleitern heraus zu construiren. Diese waren denn keine andern als die diatonischen Scalen der Griechen. Natürlich, denn die Mehrzahl der Gesänge stammte ja auch aus dieser Quelle, und was von der Theorie vergessen war, hatte sich in der Praxis um so besser nach seinem inneren Werth erhalten. Ambrosius nun soll vier solche Tonleitern aufgestellt haben, und zwar: d e f g a h c d, das alte Phrygische; e f g a h c d e, das alte Dorische; f g a h c d e f, das (unmelodische) Syntonolydische und g a h c d e f g, das alte Jonische. Und da nun der Ton h veränderlich war und in b übergehen konnte, so waren außerdem noch unser Dur und Moll und das Mixolydische gegeben. Aus diesen Scalen habe dann, heißt es weiter, Papst Gregor der Große um die Mitte des sechsten Jahrhunderts vier weitere Tonleitern, die von der Dominante zur Dominante liefen und im Gegensatz zu den obigen authentischen die plagalischen hießen*.

* O. Paul (Recensionen 1865 Nr. 16 S. 244) sagt geradezu: „Die sogenannten Kirchentonarten, welche seit Forkel fälschlich dem Am-

Auch führte er, heißt es, für die Bezeichnung der Töne die Buchstaben ein und galt lange Zeit als der Erfinder der sogenannten Neumen, der Nota romana, die der erste Versuch war, durch Zeichen auch dem Auge erkenntlich zu machen, daß die Töne steigen oder fallen. Gregor nämlich war es, der in seinem Antiphonarius cento sämmtliche beim Gottesdienst üblichen Gesänge, denen er selbst am Ende das Neuma d. h. einen melismatischen Anhang ohne Worte gab, selbst aufschrieb, und diese Sammlung, deren Original bis jetzt noch nicht hat aufgefunden werden können, wie es heißt, mit einer goldenen Kette an den Altar des hl. Petrus anschmiedete, damit die Gesänge unverändert beständen und man sich stets darin Raths erholen könne. Auch war er es, der es einführte, daß nicht mehr die Gemeinde, sondern anstatt ihrer ein eigener Chor sang, für den er besoldete Lehrer anstellte und so den Kirchengesang in jeder Weise beförderte.

In diesem Antiphonarius war also alles das aufbewahrt, was der christliche Genius aus der antiken Musik gemacht hatte, und der reiche Gehalt, der hohe Sinn dieser Weisen blieb für viele Jahrhunderte der frische Born, aus dem die Kunst der Töne, die bald zu neuen Gestaltungen überging, sich unerschöpfliche Nahrung holte. Allein mag nun diese Musik auch an Tiefe und Innerlichkeit die Weisen der Alten weit übertreffen, innerhalb der Kunst war sie kein eigentlicher Fortschritt, sondern nur Entwicklung des alten homophonen Princips. Ja obwol man in der Theorie allmälig das Gesetz, daß ein Gesang in der Tonica schließen müsse, anerkannte

brosius und Gregor zugeschrieben werden, treten erst im achten Jahrhundert deutlich hervor und sind eben in ihrem Wesen mit den Octavgattungen der hypodorischen Tonart des Boethius identisch." Gleicherweise weist er S. 246 nach, daß Gregor nichts mit der Buchstabenbezeichnung der Töne zu schaffen gehabt habe, sondern daß dieselbe zuerst in den Manuscripten des Hucbald angegeben sei.

und so über die Griechen hinausging, in der Praxis zeigt sich trotz dieser Anordnung doch das Gefühl für eine durchgängige Herrschaft des Grundtones auch im Mittelalter noch nicht besonders ausgebildet. Auch besaßen die Melodien dieser Kirchentonarten eben so wenig wie die griechischen irgend welchen eigenen Rhythmus, sondern sie schlossen sich ebenfalls Sylbe für Sylbe an die Worte des Textes an und tönten sich nur zuweilen, dem Bedürfniß des volleren christlichen Gemüthes gemäß, am Ende in längeren oder auch mehr Tönen so recht von Herzen aus. Ja weil die mittelalterlichen Gedichte nicht einmal die feine Rhythmik der griechischen Poesie besaßen, so ist in diesen Weisen noch ungleich weniger von jenem geistigen Elemente zu finden, das die Reihen der Töne durch übersichtliche Gliederung erst zu einem organischen Gebilde, zur wahren Kunst macht. Auch in diesen Melodien liegt wesentlich, freilich ein sehr fruchtbares, aber doch nur elementares Material zu wirklichen Kunstgebilden vor, und höchstens können wir in ihnen wieder jene mollusken- und schlingpflanzenähnlichen Ansätze zu Organismen erkennen, die auch in den griechischen Melodien liegen. Auch sollte es noch sehr lange währen, ehe Rhythmus und Tact als ein besonderes Element dieser Kunst erfunden und ausgebildet wurden. Wie sie erst den Geist, das klare Gebilde in die Kunst bringen, also das Letzte, Höchste und sogar Specifische derselben sind, so konnten sie auch innerhalb der Tonkunst erst dann erfunden werden, als das sinnliche Material derselben allseitig ausgebildet war. Der nächste Schritt aber, den diese Kunst jetzt that, mußte nothwendig in seinem Gefolge auch einen musikalischen Rhythmus oder wenigstens zunächst den Tact, die sogenannte mensura mit sich bringen.

Es konnte nämlich nicht fehlen, daß vor allem dem reicher begabten Gemüthe der germanischen Stämme allgemach der

Wunsch entstand, sich auch innerhalb der Musik nach seiner besonderen Art, d. h. so auszusprechen, daß nicht alle miteinander dieselbe Weise sangen, sondern dem Drange nach Geltung der Individualität, der dem ganzen Völkerstamme eigen ist, folgend, jeder seine eigenthümliche Empfindung in Tönen aussprach, jedoch so daß das Ganze zusammenstimmte. Wir wissen heute, daß unter allen Künsten keine so sehr wie die Musik die Erfordernisse zu dieser gleichzeitigen Darstellung verschiedener Individualitäten besitzt, ja daß dies erst ihr höchstes, ihr besonderstes Wesen ausmacht. Allein wie lange dauerte es, ehe man auch nur auf diesen Gedanken kam! — Und wie lange, ehe man ihn auch nur einigermaßen auszuführen verstand! — Als aber die Lösung des Räthsels, an das man freilich nicht eher denken konnte als bis der homophone Gesang die Stufe der Sicherheit und Vollendung erlangt hatte, endlich gefunden war, da wollte alle Welt nichts anderes als dies, und die homophone Musik trat vorerst fast für ein halbes Jahrtausend so sehr in den Hintergrund, daß sogar die Melodie, das einfache Lied, für die Kunstmusik wenigstens, fast von neuem erfunden werden mußte, aber dann freilich auch in seiner bloßen Einstimmigkeit die Fülle darthat, die durch Polyphonie und daraus entwickelte Harmonie in die Musik gekommen war.

Die Ehre der Erfindung dieser Mehrstimmigkeit wird meist dem flandrischen Mönch Hucbaldus zugeschrieben, der im Anfange des zehnten Jahrhunderts lebte. Er versuchte zuerst mit Consequenz und Bestimmtheit zu den kirchlichen Weisen eine zweite Stimme zu setzen, die Ton für Ton mit ihr ging, und zwar nicht wie die Griechen es unzweifelhaft auch gethan und wie es sich ganz von selbst ergibt wo nur Männer und Knaben die gleiche Weise singen, im Abstand einer Octave, die ja im Grunde nur Wiederholung des Grundtones ist,

sondern in den Intervallen, die bei großer Aehnlichkeit mit dem Grundtone doch auch bereits sehr wesentliche selbstständige Elemente haben, in Quinten, Quarten und Duodecimen. Die Terzen und Sexten, für uns das beliebteste, ja unentbehrliche Intervall der Zweistimmigkeit, galten dem Mittelalter wie den Griechen für Dissonanzen oder doch nicht für reine Consonanzen. Diese Art der Polyphonie, bei der offenbar die zweite Stimme die erste heben, durch Consonanz verschönern, bereichern sollte, nannte man Diaphonia oder Symphonia, gewöhnlicher aber Organum. Man hat zwar neuerdings versucht, ganz in Abrede zu stellen, daß das Mittelalter in dieser Weise mehrstimmig sang, d. h. daß sie dazu nur die „reinen" Consonanzen verwendete. Allein abgesehen von der ausdrücklichen Darlegung dieser Dinge in dem Hucbaldischen Tractatus — der in Gerberts Scriptores eccles. de Mus. I. abgedruckt ist und dessen Inhalt sich auch nach Veröffentlichung des kürzlich von Oskar Paul in Köln aufgefundenen Manuscriptes (vergl. Leipziger Allg. Musik-Zeitung 1863, Nr. 12)* ganz sicher im wesentlichen nicht anders darstellen wird, — liegt es ja in der gesammten musikalischen Art des Mittelalters, die reinen Consonanzen zum Mittelpunkte ihres Schaffens zu machen und findet auch anderswoher ausreichende Bestätigung. Zudem sind ja die Hucbald'schen Beispiele, selbst wenn sie von Gerbert wie von Kiesewetter falsch gelesen sein sollten, nicht die einzigen, die uns übrig geblieben sind. Man vergleiche nur das von Fetis in seiner Revue musicale Februar 1827 S. 8 mitgetheilte dreistimmige Chanson des Adam de la Hale (um das Jahr 1280), in dem die Quinten- und Octavenfolge ebenfalls noch das

* „Wir sprechen schon hier die Behauptung auf das Bestimmteste aus, daß vom Quintensingen im Mittelalter keine Spur zu finden ist".

wesentliche Element sind. Ja es ist Hucbald nicht einmal als der eigentliche Erfinder dieser ersten Polyphonie zu nennen. Sondern wie Gregor die Neumen und andere Dinge nur zuerst durch consequente Uebung für die Musik feststellte, so lehnte sich auch Hucbald an eine längst bestehende Praxis an. Denn schon um das Jahr 660 war in der päpstlichen Capelle die Mehrstimmigkeit üblich, d. h. die Knaben sangen zur Verstärkung und Verschönerung in reinen Consonanzen, daher sie sogar ihren Namen als pueri symphoniaci hatten; symphonia ist eben der alte (griechische) Ausdruck für zusammenklingendes Intervall, Harmonie, Accord. Und es wird uns sogar ein P. Vitalian ausdrücklich als derjenige genannt, der diese Polyphonie eingeführt habe. Auch deutet der Name „Organum" darauf, wie sehr Forkel Recht hat, wenn er Sethus Calvisius und Michel Prätorius beipflichtet, daß bereits die ältesten Orgeln — deren erste als ein Geschenk des griechischen Kaisers Konstantin Copronymus an den König Pipin bereits im Jahre 756 nach dem Abendlande gelangte — die Mixtur der Quinte, Quarte und Duodecime gehabt haben, ja daß von dieser Uebung her die Sache wie der Name erst auf den Gesang übertragen worden ist. Die Einwendungen Kiesewetters, die im Ganzen darauf hinauslaufen, daß unserem heutigen Ohre solche Folgen von reinen Intervallen leer und hohl ja entsetzlich klingen, erledigen sich sämmtlich mit der Betrachtung, daß ja alle Kunst, besonders aber die Architektur jener ersten Jahrhunderte des Christenthums das Vaste und Leere zeigt, welches wie die Versuche der Urvölker zumal der Aegypter den Eindruck des Ungeheuren ja Ungeheuerlichen macht und machen soll. Wer sich nur einmal der Wirkung des reinen Quintenintervalls mit dauernder Aufmerksamkeit hingibt, dem wird nicht entgehen, wie sehr durch ihren Eindruck des ewigen Hin- und Herwebens zwischen diesen beiden Grund-

pfeilern der Musik die Vorstellung des Unendlichen erzeugt wird. Nach dieser Seite hin sind selbst die Phantasien eines Th. A. Hoffmann Wahrheit und die großartige Anwendung dieses Intervalls bei Beethoven und noch neueren Meistern von wirklich erhaben dramatischer Schönheit. Zudem folgten ja diese hohlen Intervalle in langen Zwischenräumen auf einander, so daß das Ohr Zeit genug hatte, sich in jedem derselben erst vollkommen festzusetzen. Wie ja auch in der Natur es uns nicht stört, daß der große weite Himmel mit seinem Blau rein und unvermittelt auf dem grünen Walde steht, während eine solch unmittelbare Zusammenstellung beider Farben auf einem Staffeleibilde uns als bunt und unruhig erscheinen würde! Ja es ist ganz und gar dasselbe Gefühl, derselbe Geist der unvermittelt neben einander stehenden reinen Consonanzen, was zur künstlerischen Vollendung gebracht der Musik eines Palestrina ihre unerreichte Hoheit verleiht, indem diese vorwiegende Folge von reinen Dreiklängen, die dem ungewöhnten Ohre als zusammenhanglos und unvermittelt erscheint, dem Verstehenden den Eindruck des unfaßbar Großen, des Unendlichen macht. Es haben eben die reinen Consonanzen denselben Reiz des Räthselhaften, Symbolischen, der die ersten christlichen Bilder in den Katakomben auszeichnet, an denen das gewöhnliche Auge nichts Besonderes oder gar bare Ungestalt wahrnimmt, der Tieferblickende aber trotz aller Mangelhaftigkeit der äußeren Darstellung einen tiefgeistigen Fortschritt über die weit herrlichere Antike hinaus wohl erkennt. In beiden Fällen bemüht sich eben die künstlerische Phantasie neue Ausdrucksweisen zu finden für die größere Fülle des Geistes, die der Menschheit aufgegangen ist; und die Sinne, die in ihrer natürlichen Function einstweilen noch gehemmt sind, opfern ihr angebornes Recht auf Wohlklang und auf bloßen Reiz der Erscheinung einem erhabenen Bestreben des

Geistes. Ja ich selbst habe oftmals beobachtet, daß auch heute noch jene Folge von reinen Intervallen, die Hucbald in seinem Sit Gloria domini in saecula gebraucht, auf die künstlerische Phantasie den Eindruck des erhaben Feierlichen und Großen nicht verfehlte. Also mit vollem Rechte sagt der ehrwürdige Monachus Elnonensis in seinem Tractatus: „Videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum“*.

Guido von Arezzo, der um ein Jahrhundert später lebte als Hucbaldus und derjenige war, der der Musik eine klare nicht zu verrückende Norm in Schrift und Uebung gegeben hat, bildete auch das Organum weiter, indem er wenigstens im Gebrauch der Intervalle mehr wechselte, auch die Stimmen häufiger in der Gegenbewegung gehen ließ. Zunächst aber war hier doch eine weitere Entfaltung nicht zu erwarten, weil sich erst ein ganzes System der Harmonie entwickeln mußte, ehe dieses Princip des Zusammenklanges und der Hebung und Färbung der Melodie durch mitklingende Tonfolgen fruchtbar gemacht, ehe der eigentliche Contrapunct erfunden werden konnte. Die Erfindung der wirklichen Harmonie aber sollte erst ein halbes Jahrtausend später geschehen.

Den lebendigen Keim nun zu einer wirklichen Fortbildung der Musik enthielt der sogenannte Discantus, der am Ende des 11. Jahrhunderts ebenfalls in Flandern und Frankreich erfunden ward. Er unterscheidet sich vom Organum dadurch, daß die hinzugefügte Stimme nicht mehr den alleinigen Zweck hat die Principalstimme in ihrer Wirkung zu heben, sondern daß es zwei vollkommen selbstständige Melodien sind, die mit einander gesungen werden. Wie denn auch

* „So nämlich von zweien oder mehreren zusammen nur mit geziemender und übereinstimmender Ernsthaftigkeit gesungen wird, was zu diesem Gesange gehört, so wirst du aus dieser Mischung der Töne einen angenehmen Klang entstehen sehen“.

ausdrücklich berichtet wird, daß es zunächst ein Stück des liturgischen Gesanges und ein Gassenhauer gewesen seien, die einem losen Ohre ganz vortrefflich zusammenzupassen schienen! Dieses höchst ergötzliche Spiel des „Auseinandersingens“ fand solchen Anklang, daß bald alle Welt discantirte und so verhältnißmäßig rasch eine Art von Musik entstand, die zur Grundlage aller weiteren Fortbildung wurde. Hier also war nicht sowohl der erhöhte sinnliche Reiz des Zusammenklanges, als ein geistiges Element, nämlich das selbstständige Einhergehen der Stimmen das eigentlich Bedeutsame. Man konnte die verschiedensten Melodien auf diese Art mit leichter Mühe und geringen Veränderungen zusammenschmieden und es galt dabei nicht sowohl stets wohlklingende Consonanzen zu Stande zu bringen als nur die Dissonanz (inconsonantia) zu vermeiden oder doch nur so kurz zu berühren, daß der gute Klang nicht ganz zerstört wurde. Man hörte nicht mehr auf den Zusammenklang, sondern folgte mit Gefallen dem selbstständigen Spazierengehen der Stimmen und suchte wo möglich die entlegensten Melodien auf, um ihr Zusammengehen desto ergötzlicher zu machen. Aber hinter diesem Spiele lag auch zugleich der Ernst, daß man eben auch hier, wie in einem Symbol, den tiefen Drang der germanischen Natur nach Geltung der Individualität befriedigt fühlte. Es war eine wirkliche P o l y p h o n i e, eine wahre Mehrstimmigkeit entstanden.

Natürlich ward fortan auch das, was den Griechen wie der gesammten Homophonie des Mittelalters ziemlich gleichgültig sein konnte, der T a c t, das Maß der Töne, die mensura von der höchsten Wichtigkeit. Denn wenn zwei mit einander und zwar verschiedenartiges singen, darf nicht der eine beliebig lang, wie wenn er allein sänge, seine Töne aushalten. Die Untersuchungen und Erfindungen der sogenannten Mensuralisten, besonders des F r a n c o von K ö l n, hatten

jetzt einen natürlichen Grund, waren nicht mehr bloße Sache der Speculation, und sie mußten mit den Discantbelustigungen Hand in Hand gehen, wenn etwas künstlerisch Brauchbares herauskommen sollte. So sehen wir denn auch jetzt bald die verschiedenen Zeitwerthe der Noten und den damit zusammenhängenden Tact festgestellt. Und wenn die gesammte Lehre dieser Dinge auch noch weidlich complicirt und unverständlich ist, die Praxis verwendete davon was in ihre Uebung paßte. Doch ist zunächst auch hier noch nicht von einem Rhythmus die Rede, der durch sein besonderes Wesen Geist und Leben in die Tongebilde gebracht hätte. Dieser entwickelte sich vorerst nur da, wo er gebraucht wurde, im Tanz und Tanzliede, und die Bestrebungen der Menetriers, Bänkler und Fiedler lagen den eigentlichen Musikern von Fach damals noch sehr ferne, weil die Musik wie alle Wissenschaft und Kunst in jenen Zeiten lediglich mit Rücksicht und zum Zwecke desjenigen Institutes betrieben wurde, dem Geist und Phantasie des Menschen, überhaupt alles höhere Bestreben in jenen Jahrhunderten ausschließlich zugewendet war, der Kirche. Es währte noch manches Jahrhundert, ehe die freieren Elemente jener weltlichen Musik in den wirklichen Kunstbetrieb eingeführt werden konnten.

Aber eben jene polyphonen Uebungen erzeugten aus sich selbst ein neues Element der Fortbildung, nämlich die canonische Nachahmung derselben Phrase in den verschiedenen Stimmen. Als man nämlich, gestützt auf die Erfindungen der Mensuralisten, allmälig auch wagte, mehr als einen Ton gegen den andern (d. h. mehr als punctum contra punctum, woher der Name Contrapunkt) und sogar mehrere Stimmen gegen einander zu setzen, konnte es nicht ausbleiben, daß man auch bald auf ein noch mehr musikalisches Mittel als schon

der bloße Zusammenklang ist, verfiel um die einzelnen Stimmen mit einander in inneren Zusammenhang zu bringen. Man ließ eine Stimme die Töne der andern oder auch nur eine kurze Phrase wiederholen, derweilen die erste ruhig fortging. Diese leisen Anfänge der canonischen Nachahmung brachten, indem die Phrasen nach einander alle Stimmen passirten, einen rein musikalischen Zusammenhang in das Ganze, der mit dem Sinn der Worte gar nichts mehr zu thun hatte. Dies nun reizte zunächst wieder den rechnenden Verstand, der natürlich bei der bloßen Homophonie wenig beschäftigt gewesen war, weil sich ja vor Allem im Liede vorerst einfach das natürliche Gefühl Luft macht. Man verfiel auf die tollsten Combinationen der Stimmen und machte allmälig aus der polyphonen Musik reine Rechenexempel. Allein so wenig künstlerisch selbstständigen Werth die meisten polyphonen Productionen der nächsten Jahrhunderte nach der Erfindung des Discantus hatten, sie deckten doch den ganzen Reichthum der Beziehungen auf, die die Töne zu einander haben, und ermöglichten so am Ende eine Kunst, die ganz andere Schöpfungen hervorbringen konnte als die der alten Griechen, eben weil sie ihre Gebilde ganz auf eigene, auf musikalische Füße stellte und ihnen so, unabhängig vom Worte, höchsteigene Bedeutung gab. Die canonischen Nachahmungen durch die verschiedenen Stimmen waren gewissermaßen die Säulen und Bögen, auf denen ein ausgedehnter und in sich gegliederter Kunstbau fußen und jeder Anlehnung an das Wort entbehren konnte. Ja bald sollte es geschehen, daß die Musik den Sinn der Worte vollständig verdeckte, indem sie dieselben rein zum Gerüst machte, um daran ihre üppig aufschießenden musikalischen Figuren, Melismen, Nachahmungen und tausend Blüthen und Schnörkel aufzuranken. Dann eben that es noth, auch die Musik wieder an den allgemeinen gesunden Verstand an=

zuknüpfen. Solche Dinge wiederholen sich ja in jeder Kunst unzählige Male.

Von historischen Thatsachen ist nun zunächst anzumerken, daß das Bedürfniß nach vollkommen sicherer Aufzeichnung der Töne, so wie es die Neumen nicht befriedigten und das doch befriedigt sein mußte, wenn man gegen eine Melodie eine zweite setzen wollte, die vollständige Erfindung unserer Notenschrift mit Linien und Punkten herbeiführte. Das war wohl im Anfange des zwölften Jahrhunderts. Man nannte nun diese neue Musik musica mensurabilis im Gegensatz zu dem Cantus planus der Kirche, der noch lange die Neumenschrift beibehielt und stets in gleichen Tönen sang, derweilen eben jene Mensuralmusik Noten von verschiedenem Zeitwerth hatte. Unter Franco von Köln war die Harmonie schon so weit vorgeschritten, daß auch große Terze und kleine Sexte als Consonanzen, wenn auch als sogenannte „unvollkommene" vorübergehend zugelassen und daß auch Dissonanzen durchweg üblich wurden; unter die letzteren zählten als unvollkommene die große Terz und die kleine Sexte. Franco beschreibt bereits einen vier- und fünfstimmigen Discantus und redet von Motettis, Conductis, Cantilenis und Rondellis, also von allerhand verschiedenen Formen der Musikstücke. Der technische Ausdruck Contrapunkt für die neue polyphone Weise dagegen kam erst im 14. oder gar 15. Jahrhundert auf. Der Ausdruck „Polyphonia" kommt aber schon früher vor, und zwar bei Marchettus von Padua und Joannes de Muris, die im Anfange des 14. Jahrhunderts gelehrte musikalische Tractate schrieben. Diese Männer nun waren es, die zuerst die Regel aufstellten, daß zwei vollkommene Consonanzen nicht in gerader Bewegung auf einander folgen sollten, also die Erfinder jenes famosen Verbots von Quinten-, Quarten- und Octavenfolgen, das noch heute den Kopf so manches

Kritikers verwirrt. Dieses Verbot aufzustellen und in seiner ganzen Strenge durchzuführen, hatte damals einen Sinn; heute kann es gerade rein künstlerische Gründe geben dasselbe zu vernachlässigen. Man erkennt aber vor allem aus ihm, daß sich die Seelenstimmung der Zeit bereits zu ändern begann und individuelleres concreteres Leben auch in die Harmonie eindrang. Auch die Dissonanzen gewinnen als Vorbereitung für den Klang der Consonanzen allmälig eine künstlerische Bedeutung, und nun kam es mit diesen polyphonen Versuchen allgemach auch zu sinnvollen Compositionen, zu wahren Kunstgebilden. Besonders die Niederländer waren es, die förmliche Schulen des Contrapunkts bildeten und ihre Schüler in aller Herren Länder, besonders aber nach Italien aussendeten. Da war erst — denn wir müssen uns auch hier auf die allernöthigsten Angaben beschränken — Guillaume Dufay, 1380 Sänger der päpstlichen Capelle und hoch geehrt von seiner Zeit; sodann der große Ockenheim † um 1513; sein berühmter Schüler Josquin des Prez, der um das Jahr 1460 geboren ebenfalls päpstlicher Sänger, dann Hofkapellmeister Kaiser Maximilians I., zuerst in seinen Werken ein wirklich künstlerisches Gefühl, ja sogar eine gewisse Genialität der Erfindung bekundet und am 27. August 1521 sein vielbewegtes Leben als Domprobst des Capitels von Conde beschloß; ferner der Niederländer Hadrian Willaert, endlich der Lehrer des großen Palestrina, der Franzose Claude Goudimel.

So sehr aber auch einzelne dieser Männer, denen noch manch berühmter Name anzureihen wäre, mit Eifer und Geschick die Musik fortbildeten, mehr als historischen Werth können nur sehr wenige ihrer Compositionen beanspruchen*.

---

* A. W. Ambros nennt auf S. XIX der Vorrede zum 2. Bande seiner Geschichte der Musik (Breslau Leuckart 1864) diesen Ausspruch

Die lange Reihe der polyphonischen Versuche, die fast fünf Jahrhunderte fortgesetzt wurden, fand ihre volle und reife Frucht und damit überhaupt die erste wahrhaft künstlerische Blüthe erst im Laufe des 16. Jahrhunderts und von da an ist die Musik überhaupt erst in den Kreis der Künste einzureihen. Zwar hatte man, wie bereits angedeutet wurde, in dieser Mehrstimmigkeit und besonders in der canonischen Imatation ein neues Constructionsprinzip gefunden, aus dem ebenso ein größerer und mannigfaltigerer musikalischer Bau gewölbt werden konnte, wie aus dem Gewölbstein der Etrusker, und die Compositionen gewannen denn auch bald an Ausdehnung, Mannigfaltigkeit und innerer Belebung, da es ja rein

„belustigend". Ich gestehe aber nicht mittelalterlich genug gesinnt zu sein um seine Begeisterung für jene alten Werke zu theilen, da nach meiner Ansicht überhaupt erst Händel und vor Allem Seb. Bach die Musik auf die Höhe der Ebenbürtigkeit mit Kunstschöpfungen wie dem Kölner Dom, mit dem Ambros schon Josquin's Werke vergleichen will, gebracht haben. Auch kann ich nicht recht einsehen, wie ein Mann, der wo es sich doch um rein geschichtswissenschaftliche Betrachtung der Kunst handelt, sich gedrungen fühlt zu bekennen, „wie sehr aufrichtig er der katholischen Kirche, in der er geboren und erzogen sei, angehöre" (vergl. Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig Matthes 1860 S. 3), den erforderlichen vorurtheilsfreien Blick besitzen will, wenn es gilt, die geistigen Errungenschaften der Künste in letzter Instanz festzustellen. — In solchem Falle führt selbst die emsigste Detailforschung und tüchtige Kenntniß der technischen Dinge nicht zur wirklichen Einsicht in den objectiven Werth der Sache, und es macht sich trotz massenhaft angehäuften Materials und trotz aller guten und schlechten Einfälle, womit das Ganze gewürzt werden soll, auf die Dauer der Mangel an Erkenntniß der leitenden Grundideen, aus denen die Kunstwerke jeder Zeit aufsprießen, und die Armuth an entscheidenden geistigen Gesichtspunkten mit dem ganzen Druck einer inneren Leere geltend, die um so fühlbarer wird, je mehr der bunt mannigfaltige Aufputz als wirklicher Reichthum ausgeboten wird.

musikalische Motive waren, mit denen sie sich aufbauten und erfüllten. Allein zunächst behielten auch die Gesänge der besseren Meister allzu vorwiegend den Charakter inventiöser Versuche, geistreicher Experimente, und es fehlte ihnen durchweg die frei schaffende Phantasie und das sichere Kunstgefühl, für das die allerliebsten contrapunktistischen Spielereien zu einem sinnvollen freien Spiele geworden wären. Oder wenn auch Ernst und Würde, ja eine gewisse Erhabenheit darin widerklangen, so war doch das Ganze allzu arm und ungelenk, um als vollendetes Kunstwerk gelten zu können. — Jedoch ist andererseits nicht zu übersehen, daß sich in der gesammten Art dieser Musik ein Geist widerspiegelt, der einen gewaltigen Fortschritt der gesammten Menschheit bekundet.

Die Mannigfaltigkeit verschiedener Stimmen, zusammengehalten durch das eine Band der gleichen Tonart, aus der niemals ausgewichen werden konnte, war der reine Widerhall, gleichsam das musikalische Sinnbild jener mittelalterlichen Gottesanschauung, in der das Individuum zwar erwacht und zu einer gewissen Geltung gebracht war, aber noch streng zusammengehalten wurde von dem Bande einer Kirche, vor der es kein Subject gibt, welches in seiner natürlichen Besonderheit ein Recht hätte und sich mit eigenen Kräften und auf eigenem Wege dem Göttlichen nahen dürfte, vielmehr in ruhiger Demuth warten muß, bis ihm des Priesters privilegirte Hand die heilige Nahrung reicht. Die antike Welt hatte eine unlebendige Vielheit oder vielmehr eine Einheit von unlebendigen Individuen repräsentirt; das Mittelalter hatte mit seiner christlichen Lehre eine lebendige Einheit erstrebt, jedoch dieselbe noch nicht so weit erreicht, daß nun das Individuum selbstständig und frei seine göttlichen wie seine irdischen Dinge hätte besorgen dürfen. Die polyphone Musik paßte also in

jeder Hinsicht für einen Cultus, in dem ein unsichtbarer Chor von Sängern, der aber in seinen verschiedenen selbstständigen Stimmen gewissermaßen die Verschiedenheit der Menschen darstellt, hoch von der Orgel herab die andächtige Gemeinde im Aussprechen ihrer religiösen Empfindung vertritt. Zwar das Individuum scheint hier vorhanden und äußert sich in einem gewißen Grade von selbstständiger Lebendigkeit; aber stärker und durchaus bezwingend ist die Gemeinsamkeit, die alle die einzelnen Kräfte zusammenhält und nur in großen und allgemeinen Zügen ihrer Besonderheit einen Raum zum Ausdruck gewährt. Nur in seiner über den Wolken thronenden Hoheit und umfassenden Allgemeinheit wird zunächst das Göttliche verehrt; noch nicht ist es eingekehrt in das Herz des einzelnen Menschen und hat da seine Stätte der Liebe und lebendigsten Innerlichkeit aufgeschlagen. Aber eben diese Hoheit, diese unfaßbare Erhabenheit des Uebersinnlichen, vor dem jedes irdische Wesen im Gefühl der endlichen Beschränkung sich demüthig zu beugen hat, ist andrerseits in dieser Sprache der Polyphonie zu einer Darstellung gelangt, die jeden Hörer mit unwiderstehlicher Gewalt betrachtend und still ergeben in sein Inneres zurückwirft und die Wirkung wahrer Andacht auch heute besitzt und so gut wie die Götterbilder der Griechen in aller Zukunft nicht ganz verlieren wird.

Das geschah nun vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gerade in der Zeit, als die Menschheit mit der bisherigen Gottesanschauung brechend eine neuere reinere Form sich selbst und seinen Gott zu erkennen gewinnen wollte. Und zwar geschah es durch die beiden Männer, die an die Spitze dieser Epoche zu stellen sind: Palestrina und Orlando di Lasso. Sie sind unter den vielen hundert Meistern jener Jahrhunderte als die Blüthe zu nennen, und da wir in unserer übersichtlichen Betrachtung nur jene höchsten Höhen

berühren können, wo die Kunst allbedeutend wird d. h. wo sich eine geistige Entwicklungsstufe der gesammten Menschheit in der Vollendung des Schönen ausspricht und so in die Ewigkeit hinüber rettet, so wollen wir die Skizzirung dieses polyphonen Styles, den man ja auch vielfach sogar den Palestrina-Styl nennt, mit einer kurzen Darstellung eines dieser beiden Heroen der alten Kirche schließen. Den anderen müssen wir in eine folgende Epoche verweisen, denn seine Bedeutung gehört fast mehr der auf ihn folgenden Entwicklung an als seiner eigenen Zeit.

Palestrina's Leben verlief sehr wechsellos. Es war harmonisch wie seine Werke, die etwas von dem ruhig erhabenen Wandel der Sterne haben. Sein eigentlicher Name war Giovanni Pierluigi Sante, und da er im alten Präneste unfern Rom geboren war, so erhielt er nach damaliger Sitte den Beinamen da Palestrina, der am Ende zu seinem Hauptnamen wurde. Er war im Jahre 1514 geboren und zeigte schon frühe eine sehr hervorragende musikalische Begabung. Weil es nun damals sehr einträglich war, Musiker zu werden — denn alle Musiker waren ja entweder zugleich selbst Geistliche oder doch an Kirchen und Klöstern mit gutem Gehalte angestellt — so sandten ihn seine Eltern schon früh nach Rom, wo seit Jahrzehnten unter den Künsten besonders die Musik sich der Gunst der Päpste erfreute. Hatte Julius II. einen Rafael und Michelangelo und Bramante zu großen Werken der bildenden Künste auserséhen, so gab sich sein weniger kraftvoller Nachfolger Leo X. mit Vorliebe der Musik hin und liebte es in höchst heiliger Person mit seinen Sängern polyphone Stücke fistulirend abzusingen. Vor allem Costanzo Festa galt in jenen Tagen sehr viel; ein Te Deum von ihm, in einfach klarem Styl geschrieben, wird noch heute in der päpstlichen Capelle, deren Sänger er wie Josquin und

Dufay war, an einem bestimmten Tage aufgeführt. Der Franzose Eleazar Genet, von seiner Vaterstadt her il Carpentrasso genannt, ward sogar von seinem großen Gönner Leo mit der bischöflichen Würde beehrt. Leo's Nachfolger, Adrian VI., freilich that für die Künste nichts und auch Clemens VII. war wenigstens für die Musik nicht besonders thätig. Aber das Glück, das schon so mancher Musiker in Rom gemacht hatte, lockte stets wieder die ersten Kräfte der Welt dorthin, und so finden wir in demselben Jahre 1540, als der 26jährige Palestrina dort eintrifft, auch bereits den nur um sechs Jahre jüngeren Orlando dort, und zwar in so jungen Jahren bereits als Capellmeister an einer der ersten Kirchen, St. Giovanni in Laterano. Ob die beiden jungen Genien — denn Orlando war der einzige, der in jenem Jahrhundert Palestrina ebenbürtig war und ihm den Rang streitig machen konnte — einander damals kennen lernten, wird nicht berichtet. Palestrina ging zu dem Franzosen Claude Goudimel, der damals eine vielbesuchte Musikschule in Rom hielt, in den Unterricht.

Dieser Meister war ein Hugenott und wurde in der Bartholomäusnacht des Jahres 1572 zu Lyon ermordet. Er ist berühmt durch eine Bearbeitung französischer Psalmen, die nach Art des Chorals in harmonisch polyphonem Style behandelt sind. Zwar war es viel früher, daß er den jungen Pierluigi unterrichtete, doch ließ er ihn unzweifelhaft, indem er ihn in die Geheimnisse des niederländischen Contrapunkts einweihte, auch einen ahnenden Blick thun in die Geistestiefe der nordischen Völker, die so eben im Begriff waren, eine neue Gottesanschauung aus sich heraus zu gebären. Theils äußere Umstände, von denen wir noch vernehmen werden, theils die Reste jener antiken Weltanschauung, die vor allem in dem unkirchlichen Rom fortlebte

und jetzt durch die Wiederauffindung der plastischen Werke der Alten zur erneuten Blüthe in Leben und Kunst gelangt war, ließen ihn der neuen Geistesrichtung sich nicht anschließen. Vielmehr sollte gerade er es sein, der in seinen Schöpfungen die ganze Erhabenheit der mittelalterlichen Kirche zusammenfassend verewigte und, indem er die herrschende Kunstrichtung zur Vollendung erhob, einem neuen Style, in welchem sich die bisherigen Bestrebungen vereinigten, die Bahn brach. Glänzt uns doch auch die untergehende Sonne am schönsten und zeigt die Wonne und Herrlichkeit ihres Lichtes wie zum letzten Gruße in blendendem Farbenspiele.

Bereits 1551 ward Palestrina, der sich schon früh mit seinem Können hervorthat, bei der vaticanischen Basilica von St. Peter zunächst als magister puerorum, dann als magister capellae angestellt. Im Jahre 1554 veröffentlichte er sein erstes Werk. Dies war jetzt leichter als vor Zeiten, denn die von Ottavio Petrucci aus Frossembrone im Kirchenstaate bereits 1502 erfundene Kunst des Notendrucks mit beweglichen Typen hatte sich durch das von Leo X. für die ganze Christenheit ihm verliehene Privilegium bald sehr entwickelt und allgemein verbreitet. Dieser erste Band Messen, den Palestrina herausgab, machte großes Aufsehen und erwarb ihm die Gunst aller Kenner und auch des Papstes Julius III., der ihn sofort unter die Sänger der Sixtinischen Capelle einreihte. Der strenge Paul IV. aber nahm Anstoß daran, daß Palestrina als päpstlicher Sänger verheirathet sei, und entließ ihn. Doch bald darauf erhielt der Meister die Capellmeisterstelle an St. Giovanni in Laterano und 1561 die an St. Maria Maggiore. Für den Dienst an diesen Kirchen nun schrieb er die meisten seiner Werke und unter ihnen befanden sich auch die berühmten „Improperia“, welche am Charfreitage 1560 zum ersten Male aufgeführt einen solchen Eindruck

machten, daß der Papst Pius IV. sich eine Abschrift davon ausbat und bestimmte, daß sie alljährlich in der sixtinischen Capelle aufgeführt würden; hier kann man sie denn auch heute noch an jedem Charfreitag hören. Demselben Papste überreichte Palestrina im Jahre 1562 noch eine sechsstimmige Messe über ut re mi fa sol la, von welcher, wie erzählt wird, besonders das Crucifixus die hohen geistlichen Herren zur größten Bewunderung hinriß.

So ist es erklärlich, daß auf dem Trientiner Concilium, das sich gerade in diesem Jahre von Neuem versammelte, bei Besprechung der Kirchenmusik vor allem auf diesen Mann und seine Werke hingewiesen wurde. Die Kirche, die durch das um sich greifende Lutherthum in ein arges Gedränge gerathen war, strebte jetzt vor allem mit Gewalt sich von den Mißbräuchen zu reinigen, die ihren Cultus sogar dem Volke anstößig gemacht hatten, und da faßten denn die hl. Väter auch besonders den Kirchengesang ins Auge, der sich ihnen vornemlich durch zwei Unarten so verhaßt gemacht hatte, daß einige von ihnen ihn in seiner jetzigen Gestalt ganz aus dem Cultus verdrängen und zu der alten Gregorianischen Homophonie zurückkehren wollten. Einerseits nämlich hatte seit langer Zeit die Kunst und Künstlichkeit in den polyphonen Sätzen so sehr überhand genommen, daß die Figurationen und canonischen Imitationen das Verstehen der Worte des liturgischen Textes oft gar nicht mehr zuließen, und dies war um so schlimmer, als ja überhaupt der cantus firmus, der zur Grundlage der ganzen Arbeit genommen wurde, im Tenor lag und so schon an und für sich schwer verständlich war. Mehr aber klagten die Väter über den Mißbrauch, daß die Componisten anstatt des vorgeschriebenen tonus aus dem gregorianischen Antiphonarius, gewissermaßen um ihre hohe Fertigkeit erst recht zu zeigen, weltliche Weisen, ja sogar

Gassenhauer und frivole Lieder zum „tenor“ nahmen. Da schützte sie denn freilich sowohl der lateinische Text, den sie unterlegten, wie eben jene reiche Figuration und Contrapunktik. Allein das half hier nichts gegen den heiligen Zorn der Väter; sie wollten den gesammten contrapunctus aus der Kirche verbannen und nur die Schutzrede eines Ablegaten (Non impedias musicam) und eine Vorstellung, welche Kaiser Ferdinand I. durch seinen Gesandten machen ließ, brachte die frommen Eiferer endlich zu dem milderen Beschlusse, daß die Verbesserung des Gesanges der dereinstigen Berathung des Concils vorzubehalten sei. Zu diesem Zwecke ernannte dann der Papst im Jahre 1565 einstweilen eine Commission von acht Cardinälen, und sie waren es, die acht Mitglieder der päpstlichen Capelle zu ihren Untersuchungen hinzuzogen. Wegen der weltlichen Lieder kam man leicht überein, sie wurden aus Messen und Motetten ganz verbannt. Schwieriger war die Forderung zu befriedigen, daß die Texteswonte in jedem Augenblicke deutlich zu vernehmen seien, damit den Andächtigen kein Zweifel über ihren Sinn entstände, wobei jedenfalls der Umstand mitwirkend war, daß der protestantische Choral, der damals aufblühte, dieser Forderung durchaus genügte. Die Sänger wendeten ein, das Wesen der polyphonen Musik bestehe in Canons und Fugatos und ihr diese nehmen, hieße ihr Dasein vernichten; besonders bei längeren Sätzen sei solche stete Verständlichkeit des Textes unerreichbar. So sehr war die ganze Zeit in dieser polyphonen Weise befangen, daß sie nicht ahnte, wie die Weise des cantus firmus ja einfach als Melodie mit zu Grunde liegender Harmonie behandelt werden könne. Man kam aber endlich überein, eine Probe dieses einfachen Styles durch den Mann machen zu lassen, dessen Improperia und Crucifixus noch in bewunderndem Andenken der Cardinäle stand. Palestrina schrieb nun nach der ihm auf=

gegebenen Weise drei sechsstimmige Messen und löste die Aufgabe zur Zufriedenheit der Commission. Besonders wurde die dritte sehr gelobt und erregte, als sie bei der nächsten feierlichen Gelegenheit in der sixtinischen Capelle aufgeführt ward, bei Papst und Cardinälen und dem zahlreichen Publikum angesehener Personen ein allgemeines heiliges Entzücken. Diese Composition ist unter dem Namen „Missa Papae Marcelli" weltberühmt geworden. Palestrina widmete sie mit einigen anderen Messen in einem Bande dem König Philipp II. von Spanien. Den Namen aber gab er ihr zum Andenken an seinen dereinstigen großen Gönner Papst Marcellus II. († 1555).

Gerade diese Compositionen Palestrina's nun, die den Ausschreitungen der polyphonen Kunst entgegentraten und eine mehr choralmäßige Ausdrucksweise den Worten geben sollten, enthüllen den tiefen Unterschied jener alten polyphonen Weise von der modernen harmonischen Musik am allerschlagendsten und zeigen, wie die gesammte Empfindungs- und Anschauungsweise des Mittelalters von der durch die Reformation heraufbeschwornen neuen Zeit im innersten Grunde verschieden ist. Sie sind, wie wir schon sagten, die eigentliche künstlerische Vollendung der alten Polyphonie und der ihr zu Grunde liegenden Kirchentonarten. Mit Palestrina, ja gerade durch ihn brechen diese zusammen, nachdem sie, wie es immer in solchen Zeiten geschieht, noch kurz vorher, im Jahre 1547 durch den gelehrten Glareanus in seinem Dodecachordon zu einem Systeme zusammengefaßt worden waren.

Auch Palestrina freilich ließ die verwickeltere Stimmführung der alten Contrapunktiker nicht ganz fallen, — er hatte ja ebenfalls für kunstgeübte Sängerchöre zu schreiben. Aber durch passende Abschnitte und Eintheilungen gliederte er sowohl die Masse der Töne als die Masse der Stimmen,

welche letztere meist in mehrere Chöre gesondert erscheinen. Mehr oder weniger gehen auch bei ihm die Stimmen nach Art des protestantischen Chorals neben einander her, und da er überwiegend in reinen Dreiklängen schrieb, so wurden seine Compositionen überaus wohlklingend. Zudem waren sie so übersichtlich und klar, daß ihnen leicht zu folgen und der Sinn der Worte nirgends unverständlich war. Und doch unterscheiden sich diese Compositionen auf das Bedeutsamste von den Chorälen. Zwar kannte Palestrina durch seinen Lehrer Goudimel unzweifelhaft auch die meist aus Volksmelodien gebildeten Weisen der neuen Kirche und ihre rein harmonische Bearbeitung. Aber er hatte es zu thun mit Thematen aus dem Antiphonar, die in Kirchentonarten standen, deren Charakter er streng festhalten mußte. Diese Tonarten nöthigten ihn zu einer ganz anderen Weise der harmonischen Behandlung als die Choräle sie haben. Er reiht eine Menge von Dreiklängen anscheinend regellos an einander, gegen alle unsere Gesetze der Modulation, die gewöhnlich nur solche Accorde direct auf einander folgen läßt, welche mit einander mindestens durch einen Ton oder doch durch die Tonart verwandt sind. Und doch ist bei einem solchen Meister wohl vorauszusetzen, daß seine Harmonisirung sich auf ein richtiges Gefühl für das eigentliche Wesen jener Tonarten gründete und nicht auf Willkür und Ungeschick, zumal ihm ja die Fortschritte, die der Norden in der harmonischen Musik gemacht hatte, nicht unbekannt sein konnten. „Was wir an dieser Musik — sagt Helmholtz*, dessen klarer Auseinandersetzung zum Theil auch das Vorstehende entlehnt ist — vermissen, ist erstens, daß der Accord der Tonica nicht gleich im Anfang die

* „Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik.“ Braunschweig 1863.

hervortretende Rolle spielt, die ihm in der modernen Musik zukommt. In dieser hat der tonische Accord unter den Accorden eben dieselbe hervorragende und verbindende Bedeutung, wie unter den Tönen der Tonleiter die Tonica. Zweitens vermissen wir überhaupt das Gefühl für die Verwandtschaft der auf einander folgenden Accorde. — Wenn also auch bei Palestrina und den gleichzeitigen Meistern sich schon eine feine künstlerische Empfindung für die ästhetische Wirkung der einzelnen verschiedenartigen Accorde zu erkennen gibt und insofern die Harmonien bei ihnen schon ihre selbstständige Bedeutung haben, so fehlen doch noch diejenigen Erfindungen, welche den musikalischen Zusammenhang des Accordgewebes in sich selbst herstellen sollten". Diese Erfindungen gehören eben der folgenden Periode an.

Es ist bereits oben angedeutet worden, daß auf diesem, scheinbar zusammenhangslos neben einander stehenden Accordgewebe vorwiegend der Eindruck des erhaben Großen liegt, den diese Musik macht. Die einzelnen Dreiklänge, die jeder für sich eine ganze Tonart repräsentiren, stehen wie mächtige Säulen neben einander und ihr farbiges Element, soweit dieses überhaupt schon erkannt und mit künstlerischer Absicht verwendet ist, hat in seiner Anwendung etwas von den Urfarben der Natur. Palestrina verwendet die Farben wie ja auch die alten Maler es gethan, nicht in individualisirender Nuancirung, der man es anfühlt, daß gerade dieser Meister sie so und so gefühlt, sondern er setzt das Roth dicht neben das Blau und läßt es nach seiner Urart wirken, unbekümmert um irgend welche zarten Uebergänge, durch die er ein concretes Empfinden ausdrücken könnte. Wie denn in noch höherem Grade an die großen Verhältnisse und Urvorgänge der gesammten Welt jenes unaufhaltsame Wogen der Stimmen gemahnt, die fern von dem Aussprechen irgend eines bestimmten

Einzelgefühles gerade wie die Wellen des Meeres eine um die andere kaum unterschieden sich heranwälzen und nur den Eindruck jenes allbewegten Urlebens und der tausendfältig erregenden Urkraft machen, die von der Existenz eines persönlichen Wesens kaum etwas weiß! Und weiter besitzt diese Musik auch keinen andern Rhythmus als den auch die Wellen des Meeres haben, und stellt so am reinsten die unnahbare Allmächtigkeit des göttlichen Wesens dar, das jener Zeit als einzig über den Wolken thronend erschien und ohne irgend welche besondere Regung des eigenen Herzens und besonderer Thätigkeit des eigenen Geistes in schweigender Verehrung angebetet wurde. Wie lange also hatte nun die Kunst noch zu wandern, ehe sie zu den Gestaltungen kam, in denen der Mensch die persönliche Rede seines Herzens, sich selbst in seinem besondersten Fühlen vernimmt! — Aber stets verblieb ihr an dieser polyphonen Weise ein ursprüngliches Element, ein unerschöpflicher Schatz, an dem sie sich wie der Mensch an der Mutter Erde erfrischen und nähren, sowie auch jede Besonderheit vor Ausschreitungen bewahren und zum Urverstande des Alls zurückführen mochte.

Die gedachten Messen Palestrina's — denn wir müssen auch sein Leben noch kurz zu Ende führen — brachten ihm die Stelle eines Compositors an der päpstlichen Capelle und 1571 ward er dann auch wieder Capellmeister an St. Pietro in Vaticano. Er gründete mit seinem Freunde Giovanni Maria Nanini jene berühmte Schule, die den Styl der päpstlichen Capelle auf die Folgezeit übertrug, und endete sein thätiges und meist glückliches Leben erst im Jahre 1594. Seine Werke, deren Anzahl sehr groß ist, sind jedoch durchaus nicht alle in der einfachen Weise jener berühmten Messe geschrieben. Vielmehr sind die künstlichsten contrapunktischen Arbeiten darunter, wie sie nur irgend ein Niederländer ver-

sucht hat*. Allein die große und einfache Art jener „Improperia“ und der „Missa Papae Marcelli“ ist doch das, was die ganze Erhabenheit seines Geistes ausspricht, und hat ihm seinen Weltruhm wie seinen Einfluß auf die nach ihm kommenden Meister gegeben. Einer der bedeutendsten dieser letzteren ist Tommaso Ludovico da Vittoria, ein Spanier und geboren um 1560. Er war um 1585 Capellmeister an St. Apollinare zu Rom, trat dann als Sänger in die päpstliche Capelle und folgte etwa 1594 einem Rufe des Herzogs von Bayern nach München. Seine Compositionen haben etwas von der unsagbaren Glut der Farben, mit der uns auch ein Murillo so seltsam ergreift. Dann folgen noch Allegri, ein Verwandter des berühmten Malers Correggio, — sein „Miserere“ ist allbekannt — und eine Reihe von bedeutenden Kirchencomponisten, deren Namen wie z. B. Carissimi zum Theil auch in der Geschichte der dramatischen Musik eine bedeutende Rolle spielen. Und doch ist zu sagen, daß die gesammte Entwicklung, die von dem erhabenen Meister des Styles ausging, nicht mit dem Erfolge gekrönt war, wie die Einwirkung des bereits genannten Hennegauers Orlando di Lasso. Palestrina's Styl trug keine eigentliche Zukunft in

* Motetten von Palestrina, 95 an der Zahl, 5, 6, 7 und achtstimmig, hat Th. de Witt in Partitur gesetzt und bei Breitkopf und Härtel herausgegeben. In der Zueignung des I. Bandes spricht sich Palestrina darüber aus, daß er schon als Jüngling ein Grauen davor gehabt habe, daß irgend etwas von ihm ausgehen könnte, was einen schlechten Einfluß auf irgend einen Menschen ausübe; es sei doch ein heilloser Mißbrauch der edlen Gottesgabe der Musik, wenn sie zum Leichtsinne, zu Possen verwendet werde, man also dadurch die Menschen noch zum Schlechten anreize, als ob diese nicht genugsam aus eigenem Triebe zu allem Schlechten geneigt wären. Vgl. Leipziger A. M. Z. 1866 No. 1, wo auch sehr treffende Bemerkungen über diese Motetten und den Styl Palestrina's überhaupt gemacht werden.

sich, er schloß mit sich selbst ab; wenigstens hat er keinen größeren, ja nicht einmal einen ebenbürtigen Meister erzeugt, derweilen in Orlando's Gefolge mittelbar und unmittelbar diejenigen Meister auftreten, die neues tieferes Leben in die Kunst der Töne gossen, bis sie endlich als holdestes Kind der kunstschaffenden Phantasie den Schwesterkünsten gleichen Rechtes zur Seite stand. Hier aber wirkten ganz neue Einflüsse mit, denen Palestrina eben nicht ausgesetzt gewesen war, die norddeutschen Geistesbewegungen, die besondere germanische Geistesart. Und zwar ist die Macht, die dieses hervorrief, eine ähnliche wie die, welche dereinst aus den Elementen der griechischen Musik, ohne ihre Art und ihr Princip zu ändern, bereits in der ersten Zeit eine ganz andere Weise der Kunst geschaffen hatte. Auch jetzt weicht die kalte Objectivität des bisherigen Glaubens einem warm pulsirenden, höchst subjectiven Innenleben, dem die Vorstellung von der Unendlichkeit des eigenen Wesens und damit der Berechtigung seiner Besonderheit aufgegangen ist. Erlaubte die alte Kirche nicht, mit eigener Kraft des Geistes sich den Sinn der höchsten Dinge zu erschließen, so redete jetzt gerade die Musik zu allernächst nur von den Auslegungen, die sich das menschliche Herz in seinem persönlichsten Fühlen von den Räthseln des Göttlichen gemacht hatte, und kein Wunder, daß sie dadurch bereits bald eine ganz andere Kunst wurde. Wie das Christenthum die Homophonie der Alten, so brach die bloß polyphone Art der mittelalterlichen Kirche der Protestantismus und schuf bald eine Weise der harmonischen Polyphonie, die allmälig wieder zur naturgemäßen Herrschaft der Melodie und damit erst zur vollen Blüthe der Tonkunst führte.

IV.

Bonn zur Zeit Beethovens.

Zur musikalischen Localgeschichte*.

„Es scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein", sagt Goethe im Vorwort zu Wahrheit und Dichtung, „den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und inwiefern er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abspiegelt." Und doch war es bis jetzt noch keinem Biographen des größten Musikers der modernen Zeit, der ja so recht ein anschauliches Bild des großartigen Ideenumschwungs unseres Jahrhunderts in seinen Tönen gewährt, irgend eingefallen nachzuschauen, inwiefern die Zeit- und Ortsverhältnisse, unter denen der Meister geboren wurde und die Jahre verlebte, in denen wir für Eindrücke von außen am empfänglichsten sind und unserm gesammten inneren Wesen die Richtung fürs Leben geben, für die Entfaltung des Beethoven'schen Genius oder überhaupt für die Bildung seiner Individualität von Bedeutung waren, ob sie ihn begünstigten oder ihm wider-

* Geschrieben Herbst 1863 und abgedruckt im Hamburger „Orion".

strebten und ob er sich überhaupt aus ihnen eine eigenthümliche Welt- und Menschenansicht gebildet hat. Die vollständige Ausführung eines solchen Themas gehört natürlich in die wirkliche Biographie des Meisters, allein von ganz allgemeinem Interesse dürfte es auch sein, sich einmal die Verhältnisse Bonn's anzusehen, als Beethoven dort lebte. Und es mag dann Jeder für sich selbst entscheiden, ob sich in dem spätern Schaffen Beethovens oder überhaupt nur in seiner Individualität als Mensch und als Künstler Etwas von der eigenthümlichen Art seiner niederrheinischen Heimat in jener Zeit abspiegelt.

Beethoven war 1770 in Bonn geboren und blieb dort die ersten 22 Jahre seines Lebens in fast ununterbrochener Folge. Später sah er seine Heimat niemals wieder und doch lebten stets die Erinnerungen an den schönen Rhein in seiner Seele fort und drängten sich besonders im Alter immer lebhafter selbst in sein Schaffen hinein. Besonders seine späteren Werke zeigen manchen Nachhall niederrheinischer, vor Allem Bergischer Volkslieder, und noch im Oktober 1826, kaum ein halbes Jahr vor seinem Tode, schreibt er seinem geliebten Jugendfreunde Wegeler: „Ohnehin ergreift mich die Erinnerung an die Vergangenheit und nicht ohne viele Thränen erhältst du diesen Brief". Ja bereits im ersten Jahrzehnt, nachdem er die Heimat verlassen, ruft er seinem lieben Freunde an den Sieben Bergen hinüber: „Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist mir noch immer so schön und deutlich vor meinen Augen, als da ich Euch verließ, kurz ich werde diese Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich Euch wiedersehen und unsern Vater Rhein begrüßen kann". Er muß also, nachdem er bereits ein hervorragender Meister in seiner Kunst geworden war, selbst wohl gefühlt haben, daß er

für sein Schaffen, sowohl in dem innersten Leben seiner Phantasie als im technischen Können, schon in der Heimat Elemente aufgenommen hatte, die entscheidend für seine Zukunft waren und für die er jener Zeit und jenen Verhältnissen steten Dank schuldete.

Bonn war damals, wie Jedem bekannt ist, noch Residenz des Kurfürsten von Köln. Es war dazu bereits im Jahre 1267 gemacht worden, weil der Erzbischof Engelbert des langen Haders mit den widerspänstigen Reichsstädtern endlich müde wurde. „Von dieser Zeit an“, sagt Vogt in seinen rheinischen Geschichten, „finden wir eine gewisse Eifersucht unter beiden Städten. In Köln herrscht Volks-, in Bonn Hof-Geist und Sitte; jenes haßte, dieses liebte seinen Erzbischof. In jenem zeigte sich eine gewisse Rohheit, in diesem eine auffallende Höflichkeit in den Manieren. Köln neigte sich zur Demokratie, Bonn blieb jederzeit in den Schranken der Monarchie. In ersterer Stadt regierte der Erzbischof durch Gewalt und Waffenmacht, in letzterer durch Liebe und Wohlthätigkeit.“ Und wie nun in den spätern Zeiten, nach der Reformation und ihrem argen Blutgeschwür, dem dreißigjährigen Bürgerkriege, mit der Ausbildung der Souverainetät der Fürsten alles staatliche und geistige Leben der Nation allgemach von den Städten an die Höfe überging, so begann auch bereits damals die jüngere Residenz die alte Reichsstadt, die im Mittelalter fast ganz Deutschland mit ihrer Kunst überflügelt hatte, in Betreff des geistigen Lebens zu überholen, und während Köln immer mehr in einen Zustand dumpfen rohen Pfaffenwustes versank, von dem Männer wie Kaspar Risbeck „der reisende Franzos“ und Georg Forster noch am Ende des vorigen Jahrhunderts ein wahrhaft erschreckendes Bild geben, hob sich das geistige Leben in Bonn fortwährend mehr und erlangte schließlich sogar, in Kunst

und Wissenschaft wenigstens, einen Namen der mit gutem Klang in ganz Deutschland widerhallte. Leider sank es mit dieser höchsten Blüthe zugleich in den Staub zurück und hörte für ein Menschenalter so gut wie ganz zu existiren auf, bis ein nach modernen Begriffen eingerichteter Staat seine Flügel schützend und fördernd darüber ausbreitete und ihm von Neuem einen Flor wenigstens in wissenschaftlichen Dingen bereitete.

Nach dem 30jährigen Kriege waren fast ein Jahrhundert lang bairische Prinzen auf dem Kurstuhl von Köln gesessen und hatten durch ihre stete Hinneigung zu Frankreich das deutsche Element oft wahrhaft landesverrätherisch vernachlässigt. Ja der letzte dieser Herren, Clemens August, hatte sein Hofwesen so durchaus nach dem Style von Versailles eingerichtet und die gesammte Liederlichkeit eines Hirschpark-Louis so ganz auf seine prächtigen Lustschlösser übertragen, daß sich selbst ein Casanova damals in Bonn gefiel und durchreisende Franzosen sich über den hohen Grad der Ausschweifungen am Hofe zu wundern hatten. Doch war die verschwenderische Prachtliebe und Baulust dieses Herrn der Entwicklung der Kunst nicht ungünstig, und Schloß und Rathhaus in Bonn sowie die Anlage von Brühl und Poppelsdorf zeugen noch heute von dem nicht gar zu schlechten Geschmack dieses Franzosenfreundes. Freilich auch sein Nachfolger Maximilian Friedrich, der 1761 die Regierung antrat und mit allgemeinem Jubel empfangen wurde, wußte sich von dem damals noch allgemein herrschenden französischen Einfluß wenigstens in Mode und Lebensweise nicht ganz frei zu machen. Allein er hatte einen Minister, den Freiherrn von Belderbusch, der nicht mehr wie die früheren Kanzler gethan, nach Louis le Grand und seinen Nachfolgern, sondern nach dem Helden hinüberschaute, der jetzt den Herrscher-

stab über Europa eine Weile führen sollte, weil er der Mann war denselben zuweilen in einen Krückstock zu verwandeln und damit die geduldig träge Herde der „Unterthanen" aus dem starrenden Wust des Mittelalters herauszutreiben. Belderbusch war ein Verehrer des alten Fritz und seiner aufkläre-rischen Neuerungen, und da er obendrein in Staatsdingen gewandt und durchaus energisch war, so ließ ihn Max Friedrich, ein Nachkomme aus dem Geschlecht des bekannten „General Rasttag", also ein ebenso bequemer wie indolenter Herr, schalten und walten wie er mochte und gab sich ausschließlich behaglichem Lebensgenusse hin. Ausschweifend wie seine Vorgänger war Max Friedrich in keiner Weise; seine Gaben waren mittelmäßig und ebenso seine Neigungen, die sich niemals zu Leidenschaften zu steigern vermochten. Seine noble Passion war ein Spielchen Toccategli, wobei aber schöne Frauen und allerhand Fremdenbesuch nicht fehlen durften. Sogar seine Geliebte die Gräfin von Satzenhofen Aebtissin von Vylich theilte er mit seinem Minister, der übrigens die sämmtlichen Unbequemlichkeiten der Liebschaft sogar bis auf die Paternität der Kinder allein übernehmen mußte. Sodann liebte Max Friedrich allerlei Geselligkeit, die ihren Hauptschmuck durch Musik empfing, und vor Allem das Theater. Während also Belderbusch nach dem Vorbilde des alten Fritz mit der gleichen Willkür aber ohne die gleiche Einsicht, Weisheit und Uneigennützigkeit im Lande umherregierte und manches Stück aus dem alten Rumpelkasten der Feudalwirthschaft wegschaffte oder doch säuberte, — übrigens dabei leider nach Leibeskräften die Unterthanen schraubte und schand, weil sowohl er als der Hof viel, sehr viel Geld gebrauchten, — beschäftigte sich Max Friedrich nach der Neigung der hohen Herren jener Zeit vor Allem mit den Dingen, in denen sich die ersten Regungen der erwachenden Geistesthätigkeit der

Nation kundgaben, mit Theater und Musik. Und hier gebührt ihm das Lob, daß er die Bedürfnisse seiner Zeit wohl verstand. Denn da die Deutschen damals just im Begriffe standen, sich zu häuten und aus einem theologischen Volke, das sie seit der Reformation geworden waren, ein literarisches zu werden und so durch Uebung und Bildung des Geistes auch allmälig zur Ausübung der angebornen politischen und socialen Rechte des Menschen heranzureifen, so ist jeder Fürst zu preisen, der damals die geistigen Regungen der Nation in Literatur, Theater und Musik unterstützte.

Max Friedrich hatte bei den Jesuiten in Altötting, Straßburg und Köln studirt. So war von seiner allgemeinen geistigen Bildung nicht viel Gutes zu erwarten. Allein eine besondere Vorliebe hatte er für die Naturwissenschaften und gründete schon frühe ein physikalisches Kabinet in Bonn. In gleicher Weise, wahrscheinlich durch den Aufklärer Belderbusch angeregt, dachte er aber auch auf eine gewisse aufklärerische Bildung des Volkes, gründete „Trivialschulen" auf dem Lande, schuf aus dem 1774 aufgehobenen Bonner Jesuitenkollegium ein Gymnasium und eine Akademie und legte somit in der That den ersten Grund zu einer geistigern Entwicklung seines Landes. Mehr aber verwandte der grundgütige Herr, den eben wegen seiner persönlichen Gutmüthigkeit und seiner stets bereiten Hilfe in Zeiten wirklicher Noth die Unterthanen trotz Belderbuschens sträflicher Willkür herzlich liebten, auf jene besondere noble Passion der Zeit und kam damit seinem wie seiner Residenz Vergnügen nach Kräften zu Hilfe. Freilich scheint es, daß er die alte Stadt Münster, deren Fürstbischof er ebenfalls schon 1762 geworden war, vorzugsweise liebte; denn er that dort in der ersten Zeit mehr für das Theater als in Bonn. Allein hier wandte er seine Aufmerksamkeit wieder in besonderem Grade auf die „Kapellen- und

Hofmusik" und besoldete eine ziemliche Menge guter Sänger. Unter ihnen war bereits 1761 der alte Ludwig van Beethoven, Großvater unsers Meisters, und Johann van Beethoven, dessen Vater. Doch bereits in den sechziger Jahren gründete Max Friedrich auch in Bonn ein National-Theater und eben jener alte Beethoven, der mittlerweile „kurfürstlicher Kapellenmeister" geworden war, soll sich dort mit seiner schönen weichen Baßstimme in französischen wie deutschen Operetten ausgezeichnet haben. Im Jahre 1770 kam aber auch eine vollständige italienische Truppe nach Bonn und nachdem nun das Nationaltheater zunächst wieder eingegangen war und der Kurfürst noch eine Weile jahraus jahrein den Winter über in seinem geliebten Münster zugebracht hatte, aber doch allmälig zu alt wurde, um das beständige Reisen noch bequem zu finden, gab er der Gesellschaft der Impresarien Großmann und Helmuth, die schon seit einigen Jahren in Bonn auf eigene Hand gespielt hatte, im Jahre 1779 die Stellung einer „Hofschauspielergesellschaft", und es ist seitdem in den Zeitungsberichten stets von einem „kurköllnischen Hoftheater" die Rede, dessen Leistungen vielfach sehr gelobt werden.

Es hatte nämlich Max Friedrich, um die neuesten Werke der dramatischen Musik, die sich seit Glucks Neuerungen zu bedeutender Höhe aufzuschwingen begann, geziemend aufführen zu können, auch seine Kapelle in entsprechender Weise ausgedehnt und indem er ihr den Italiener Mattioli, der mit jener welschen Truppe nach Bonn gekommen und ein Schüler von Gluck war, zum Direktor gab, zu einer gewissen Vollendung in ihren Leistungen erhoben. Das Bonner Orchester wird schon damals wegen seiner schwungvollen Aufführungen neben das des Kurfürsten Karl Theodor in Mannheim gestellt, das unter Cannabich's Leitung europäischen Ruf genoß. Jetzt konnten

durch eine Reihe von Jahren die besten dramatischen Werke der Zeit aufgeführt werden, und wir hören schon damals von Stücken wie Gretry's, Hiller's, Neefe's Singspielen, Gluck's „Armida" und Mozart's „Entführung", die neben „Clavigo", den „Räubern", „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti" u. a. m. herliefen. Wahrlich, ein treffliches Repertoire und wie aus den gleichzeitigen Berichten hervorgeht von trefflichen Künstlern aufgeführt! Vernimmt man nun obendrein, daß der alte liebenswürdige Herr, der damals Bonn regierte, auch dem jungen Beethoven seine Aufmerksamkeit zuwandte und ihm zunächst den Hoforganisten van der Eeden und nach dessen Tode seinen Nachfolger Chr. G. Neefe, der zugleich Musikdirektor des Theaters und ein trefflicher Komponist und Clavier- und Orgelspieler war, zu Lehrern gab, so ist nicht zu leugnen, daß Max Friedrich wohl einiger Sinn für Kunst und Wissenschaft und ein Verdienst an der Hebung dieser schönen Güter der Menschheit zuzuschreiben ist und daß nach dieser Seite hin sein Name einen gewissen Nachruhm erhält, der sich freilich ausschließlich an die Geschichte der Kunst oder vielmehr nur an den Namen Beethoven anknüpft.

Selbstständigeres Verdienst und volleren Anspruch auf einen eigenen Namen, ja einen hochverehrten Namen in der Geschichte hat dagegen sein Nachfolger Maximilian Franz, denn er schenkte auch seinen Ländern und zwar dauernd den Segen jener edleren und wahrhaft würdigen Auffassung des Menschen, die in ihm selbst lag. Unter Max Friedrich, freilich nicht durch ihn aber durch seinen Belderbusch, dem die Nachkommen den Namen eines Richelieu und Porto-Carrero gaben, hatten sich die kurkölnischen Lande in materieller Hinsicht fast verblutet und das Wenige, was dieser Kurfürst für Kunst und Wissenschaft gethan, wiegt so gut wie Nichts gegen das, was er in der politischen und socialen Verwaltung seiner

Lande versäumt hatte. Max Franz fand viel, sehr viel garstiges Zeug aufzuräumen, ehe seine reinere Hand daran gehen konnte edleren Samen auszustreuen. Aber es gelang ihm einen ganz andern Geist, echte Humanität, würdiges Menschenthum in größeren Kreisen um sich zu verbreiten.

Ebenfalls durch Belderbusch, wie Max Friedrich Kurfürst, war Maximilian Franz Koadjutor des Kurfürsten von Köln geworden. Maria Theresia hielt diesen Posten für ihr Reich, namentlich wegen der Nähe Belgiens, vortheilhaft und betrachtete denselben als eine fette Pfründe für ihren jüngsten Sohn und Liebling, der von ihr alle trefflichen Eigenschaften des Geistes wie des Herzens geerbt hatte. Es wurde also der kurkölnische Staatsminister Belderbusch mit vielem Golde bestochen, und schon 1780 ward der junge Erzherzog Koadjutor von Köln und Münster und 1784, nachdem sowohl Belderbusch als kurz darauf Max Friedrich gestorben waren, Erzbischof Kurfürst und Fürstbischof. Bereits 1780 war er auf den Rath der klugen Mutter in seine zukünftigen Lande gegangen, um sich die erzürnten Gemüther zu versöhnen. Jetzt wußte er bald durch allerhand vortreffliche Neuerungen das ganze Land zu überzeugen, daß es an ihm einen guten, ja den besten Herrn von der Welt haben solle. „Kultur und Volksglück, dies war mit dem Regierungsantritt sein doppeltes Ziel, welches zu erreichen er fest entschlossen war. Und wirklich entwöhnte er nicht nur seine Unterthanen von der Brust mancher durch das Herkommen geheiligten Thorheiten und Vorurtheile und brachte sie der Sonnenhöhe wahrer Aufklärung näher, sondern bewirkte auch in allen Zweigen der öffentlichen Verwaltung und der Hofhaltung die heilsamsten Verbesserungen, ungeachtet gegen dieselben Anfangs eine heftige Opposition überall rege ward, indem man glaubte daß die ganze politische Verfassung ver-

nichtet werden sollte, und ein harter Kampf mit dem Fanatismus bestanden werden mußte". So sagt ein wohlunterrichteter Zeitgenosse, der Reichsfreiherr von Landensberg und Seida, der freilich kurkölnischer Hofbeamter und ein großer persönlicher Verehrer von Max Franz war. Allein Carl Julius Weber führt in seinen „Briefen eines in Deutschland reisenden Deutschen" ebenfalls ein Wort an, das auf den durchaus freien Sinn des Kurfürsten deutet. „Wahrlich", hatte er zu den Illuminaten- und Jakobiner-Riechern gesagt, „ich könnte Illuminaten brauchen, da es in meinen Landen noch hie und da so finster ist".

Dieser Gesinnung gemäß, die aus seiner von Maria Theresia überwachten sorgfältigen Erziehung, vielen Reisen in fremden wie einheimischen Ländern und der Beschäftigung mit der gleichzeitigen aufklärerischen Literatur hervorgegangen war, reinigte Max Franz nun sogleich das Finanz-, Polizei- und Justizwesen, welches letztere besonders verdorben war und „die Unschuld nicht selten nach der Summe der gespendeten Geschenke beurtheilt hatte", von den gräulichen Mißbräuchen, führte Ordnung und Sparsamkeit in allen Staatsausgaben besonders in dem bisher so üppigen Hofleben ein und prägte den Beamten „das Heiligthum der Dienstpflicht" ein. „Die Staatsdiener" — sagte er immer — „können sich nicht lebhaft genug von der Wahrheit durchdringen, daß ihre Aemter der Trost und nicht die Geißel des Lebens der Regierten sein müssen". Wird nun obendrein daran erinnert, daß er einer von den hohen Kirchenfürsten war, welche im Jahre 1786 die „Emser Punktationen" unterschrieben deren praktische Durchführung eine wahrhaft deutsche Kirche zu begründen vermocht hätte, daß er ferner vor Allem auf eine tüchtigere Ausbildung ja auf einen wissenschaftlichen Unterricht der Geistlichen bedacht war, ohne andererseits seine geistlichen Funk-

tionen in einer Weise, wie sie damals unter den Herren seines Standes gewöhnlich war, völlig hintanzusetzen, so sind das genügende Beweise, daß dieser österreichische Prinz gleich seinem edlen Bruder Joseph II. in der That nach den besten Anschauungen von dem was der Mensch zu seinem Heile bedarf ausging, und zwar ohne daß er wie jener geniale Kaiser den Unstern hatte, nach des alten Fritzen Wort, stets „den zweiten Schritt ohne den ersten zu thun". Denn Max sorgte in der praktischsten Weise für wirkliche Durchführung seiner Verbesserungen bis in die einzelnen Theile der Verwaltung, ohne dabei die Willkür des despotismo illustrado so weit zu treiben, daß das Recht der Individualität dabei völlig verloren ging. Vielmehr war sein ausgesprochener Grundsatz „die Menschen zur Selbstthätigkeit heranzubilden". Hievon gibt den schlagendsten Beweis die Rede, die er 1786 bei Errichtung der Bonner Universität hielt. Er hatte, wie berichtet wird, sie selbst verfaßt und zum Thema das schöne Wort genommen, das er den Professoren zurief und das noch heute öfterer Wiederholung bedürfte: „Ihr seid berufen, die Jugend denken zu lehren"!

In welchem Grade nun auf politischem und socialem Gebiete die freiere Anschauungsweise dieses Fürsten in seinen Landen praktische Wirkung gewann und Freisinnigkeit, Bewußtsein der edelsten Rechte und innere Selbstständigkeit erzeugte, davon hat des Näheren die politische Geschichte zu reden und ihre Gerechtigkeit wird nicht säumen diesem letzten Kurfürsten von Köln ein wahrhaft ehrendes Denkmal zu setzen, weil er mit großem Sinne die Bedürfnisse seiner Zeit verstand und nach ihnen, soviel an ihm lag, seinen Landen Glück zu gewähren bestrebt war. Es mag übrigens nicht leicht sein, sich ein völlig sicheres Urtheil über die wirkliche Bedeutung von Max Franz zu bilden. Die geschwätzige Mad. Campan

sagt Mem. sur la vie de Marie-Antoinette ch. 5 p. 107 von ihm, der im Jahre 1775 in Paris war: „Le voyage de l'archiduc fut de toute façon une mésaventure, ce prince ne fit partout que de bévues"; die Königin sei darüber sehr unglücklich gewesen und Joseph II. habe sich, als er hingekommen, unverholen über die Dummheit seines Bruders aufgehalten. Marie Antoinette selbst aber schreibt am 17. März des Jahres 1775 an ihre Mutter: „Le depart de mon frère m'a fort affligé; c'est une chose cruelle que le doute de savoir si jamais on se verra. Il s'est fait ici la réputation de bien élevé par sa politesse honnêteté et attention pour tout le monde. Il n'a pas si bien réussi pour les choses qu'on lui a montrées, parcequ'il a toujours été fort indifférent. Je crois que dans quelque temps il sera plus en état de profiter d'un pareil voyage. (Arneth Maria Theresia und Marie Antoinette, Wien 1865)". Und Mozart, der bekanntlich ein scharfes Auge für Menschenbeobachtung hatte, schreibt am 17. November 1781 an seinen Vater: „Wem Gott ein Amt gibt, gibt er auch Verstand. So ist es auch wirklich beim Erzherzog. Als er noch nicht Pfaff war, war er viel witziger und geistiger und hat weniger aber vernünftiger gesprochen. Sie sollten ihn jetzt sehen! Die Dummheit guckt ihm aus den Augen heraus, er redet und spricht in alle Ewigkeit fort und alles im Falset; er hat einen geschwollenen Hals, mit Einem Wort als ob der ganze Herr umgekehrt wäre". Das scheint sich aber doch später wieder geändert zu haben, so daß der natürliche Verstand und der angeborne gesunde Sinn des dicken geistlichen Herrn durch die Elephantenhaut von Rang und Stola wieder durchgedrungen ist. Doch war wohl ein gutes Theil Phlegma vorhanden, das durch die zunehmende Corpulenz des sonst nicht unbeweglichen Mannes nicht vermindert wurde und Levin Schücking hat

nicht Unrecht, wenn er ihm einigen Indifferentismus vorwirft. Doch sagt auch er nach genügender Kenntniß der Sache aus Erzählungen von Augenzeugen, daß Max Franzens Reformen „meist an der Zähigkeit des Bestehenden, an dem Eigennutz der Bevorrechteten, der Capitel, der Junker, der Mönche, der Stände gescheitert seien". (Der Bauerfürst. Leipzig 1851. I. 262). Doch ist nicht zu vergessen, daß inmitten der aufklärerischen Bestrebungen dieses Fürsten die französische Revolution ausbrach und dieselben allerdings in einer Weise aufnahm und durchführte, gegen welche nicht bloß die wohlgemeinten Bemühungen eines Max Franz sondern auch die seines Bruders Joseph und sogar des alten Fritz etwas entschieden Dilettantenhaftes haben. Das persönliche Verdienst und der menschliche Werth aller drei edlen Männer bleibt jedoch dabei unverkürzt bestehen.

Wie dem aber auch sei, uns interessiren bei der Skizze, die wir von den Verhältnissen geben, unter denen ein Musiker groß ward, nur im Allgemeinen die geistige Stimmung jener Zeit und die besondern Thaten dieses Herrschers auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft.

Zum Kurator der neuerrichteten Universität, um deren Errichtung übrigens schon Max Friedrich beim Kaiser eingekommen war, hatte Max Franz den außerordentlich freisinnigen Freiherrn Spiegel zum Desenberg ernannt und berief später noch Männer wie Fischenich, den geliebten Freund Schiller's, sowie den frechfreien und später so berüchtigten Eulogius Schneider zu Professoren. Zugleich gab er auch die Benutzung der reichen Hofbibliothek dem Publikum frei, errichtete dort ein Lesezimmer und stattete 1789 der neubegründeten „Lesegesellschaft" ihre Räume auf dem Rathhause, die er selbst fleißig besuchte, mit der nöthigen Zurichtung aus. In gleicher Weise wendete er seine Aufmerksamkeit

auf die Kunst. Es ist bekannt, daß er die Gebrüder Kügelgen, deren einer durch seiner Porträts später berühmt genug wurde, auf seine Kosten zur weitern Ausbildung nach Italien sandte. Seine eigentliche Neigung ging aber auf die Musik, denn er war Sohn des deutschen Kaiserhauses.

Daß der Wiener Hof an Interesse für diese Kunst es allen Höfen voraus that, ist bekannt, und Maria Theresia, die sogar eine Art von Sängerin war, hatte in dem selbstverfaßten Programm für den Unterricht ihrer Kinder, in dem man allerdings, wie Jahn sagt, „die deutsche Frau auch auf dem Throne erkennt“, der holden Kunst der Töne eine wohlberechnete Stelle eingeräumt. So war auch Max Franz ein recht tüchtiger Musikant geworden, der freilich mit fistulirender Stimme, aber doch recht brav sang, Bratsche wie Klavier spielte und sogar ein fertiger Partiturleser war. Und zwar nicht bloß, wie es doch Sitte der Zeit war, galt ihm der Betrieb dieser Kunst blos als Erholung und Unterhaltung, sondern er sah in ihr wie im Theater durchaus ein Mittel zur Bildung der edelsten Seiten des menschlichen Innern. So lange nun freilich die Besserung der materiellen Verhältnisse seiner Lande ihm Zeit und Kraft und Geld wegnahm, konnte er nur wenig auf die Dinge seiner Neigung verwenden; die Kunst beginnt erst, wo die sinnlichen Bedürfnisse befriedigt sind, wo ein behaglicher Zustand des bürgerlichen Daseins eingetreten ist. Freilich schon sogleich im Jahre 1785, nachdem die Großmann'sche Gesellschaft in Folge des Todes von Max Friedrich auseinander gegangen war, hatte Max Franz mit der Böhm'schen Truppe, die bisher in Köln und Düsseldorf gewesen war, Vertrag gemacht und ihr, die damals besonders in der Operette als eine der ersten in Deutschland galt, jährlich 1000 Dukaten Subvention zugesagt. Diese Gesellschaft führte in Bonn wiederum die neuesten und besten

Stücke der Zeit auf und sogar in ziemlich befriedigender Weise. Wir lesen wieder von den „Räubern", von „Kabale und Liebe", von Gluck's „Alceste" und Mozart's „Entführung". Bald aber scheinen dem Geschmack des geistreichen Fürsten, der an ein „Hofoperntheater" und ein „National-Singspieltheater" mit Kräften ersten Ranges, wie es Joseph II. in der Kaiserstadt gegründet hatte, gewöhnt war, diese Darstellungen nicht mehr recht gemundet zu haben und er versuchte es kurz nachher wieder mit dem geistvoll mobilen Großmann, der sich damals mit dem Hamburger Impresario Clos vereinigt hatte. Dieser, die Vorliebe des Kurfürsten kennend, fügte den Aufführungen „musikalische Akademien" bei, wie z. B. einmal der „Emilia Galotti" eine Kantate „Lessing" von dem genialen Komponisten des Melodrama „Ariadne auf Naxos", Georg Benda, voraufging. Doch blieb die Sache immer mittelmäßig, denn Max Franz hatte trotz seiner $2^1/_2$ Millionen Gulden Einkünfte damals entweder nicht die Mittel oder nicht die Lust viel Geld an ein Unternehmen zu wenden, das er doch nicht völlig auf die Höhe eines Kärthnerthor- oder Burgtheaters zu bringen vermochte.

Um so mehr wandte er sich mit seiner Gunst allmälig der Kapelle zu, und nachdem Mattioli abgegangen und Lucchesi in seine Stelle als Kapellmeister eingerückt war, berief Max Franz im Jahre 1787 den berühmten böhmischen Violoncellisten Joseph Reicha als Concertmeister nach Bonn und gab ihm schon bald die volle Direktion über die kurfürstliche Instrumentalmusik. In dieser waren vortreffliche Musiker, von denen wir hier nur den Geiger Franz Ries, den Vater des bekannten Komponisten Ferdinand Ries, Beethovens Schüler, und den Waldhornisten Nikolaus Simrock, den Vater der beiden Brüder Simrock in Bonn, hervorheben. Sowohl Ries als Reicha waren vortreffliche Dirigenten, und

da Max Franz ein ganz vorzügliches Repertoire der neuesten Instrumentalmusik für das Concert wie für die Kammer von Wien mitgebracht hatte und dasselbe fortwährend mit den besten Kompositionen der Zeit ergänzen ließ, auch selbst die Musik, die wir heute als „klassisch“ bezeichnen, wie Joseph Haydn und Mozart besonders liebte, so kann man leicht denken, daß die Kapelle sich bald zu bedeutenden Leistungen entfaltete. Ja sie schwang sich sogar bald zu einer solchen Höhe der Ausführung auf, daß ein gleichzeitiger Kritiker, der überschwängliche Pfarrer C. L. Junker, ihre Leistungen denen der Mannheimer Kapelle, die seit 1778 in München war, gleichstellte und sogar einen Ries unbedingt neben Cannabich setzte. Besonders die Harmoniemusik des Kurfürsten, die wie gewöhnlich aus Oboe, Klarinette, Fagott und Horn in Verdoppelung bestand, erregte das Entzücken dieses Berichterstatters, der übrigens den stark besetzten Streichinstrumenten ebensowenig seinen lebhaften Beifall versagen kann.

Mit solchen Kräften mochte dann Max Franz wohl hoffen, wenigstens in Oper und Operette etwas Ordentliches geleistet zu sehen. Er ließ also das Komödienhaus neu herrichten und gründete 1789 ein „Nationaltheater“. Seine Vokalmusik hatte er längst mit tüchtigen Kräften ergänzt, an Stelle des in Ruhestand versetzten Johann van Beethoven, seines jungen Schützlings Vater, den Tenoristen Simonetti mit seiner „süßen Stimme“ und manche andere ordentliche Sänger und Sängerinnen berufen. So hören wir bald, daß Opern wie „Figaro“, „Don Juan“, „Doktor und Apotheker“ und alles Neueste und Beste der Zeit mit allgemeinem Beifall gegeben werden. Beethoven spielte dabei die Bratsche, und wie mochte es in seiner Seele gähren, wenn er die herrliche Musik des Meisters mitgeigte, den er kurz vorher im Frühling 1787, wo ihn Max Franz zu seiner Ausbil-

dung nach Wien gesandt hatte, persönlich kennen gelernt, ja „einigen Unterricht" von ihm genossen hatte! Da drängte es ihn, dem der Kurfürst schon bald nach seinem Regierungs-Antritt in jeder Weise seine Gunst bewiesen, auch ihn trotz Neefe zu seinem Hoforganisten und später zum Kammermusikus ernannt hatte, wohl um so mehr bald wieder in die Nähe des hochverehrten Meisters zu kommen, und Max Franz sollte es auch sein, der ihn bald darauf von Neuem nach Wien sandte. Aber leider war dann, im November 1792, Mozart bereits ein Jahr lang todt.

Also ein reges Leben in Wissenschaft und Kunst, ein wirklich heiteres, freies, geistiges Treiben hatte Max Franz damals in Bonn hervorgerufen. Alle Zeitgenossen, die davon berührt wurden, preisen dasselbe laut. Ja die musikalischen Zustände Bonn's gewannen bald einen gewissen Ruf in ganz Deutschland und wurden in den wenigen kritischen Journalen der Zeit viel besprochen. Das war freilich eine Athmosphäre, in der ein Genius wie Beethoven gedeihen konnte. Und zwar hört man, daß Max Franz selbst es war, der auch hier wieder als der gute Geist wirkte und die ganze Kapelle inspirirte. „Jeder Künstler muß entzückt sein über das leutselige Benehmen des Kurfürsten", berichtet der Eine, der Organist Neefe, — und der Andere, der Pfarrer Junker von Kirchheim, preist „den honetten gebildeten Ton, der unter diesen Musikern herrsche", da doch Musikanten wie Komödianten zu jener Zeit ziemlich gleicher Weise als liederliche Lumpen verschrieen waren. „Man war vielleicht bisher gewohnt", erzählt der besagte Herr Pfarrer, der die Kapelle des Kurfürsten im Oktober 1791 in Mergentheim, wo Max Franz als Deutschordensmeister zuweilen residirte, kennen gelernt hatte, — „unter Köln sich ein Land der Finsterniß zu denken, in welchem die Aufklärung noch keinen Fuß gefaßt.

Man wird aber ganz anderer Meinung, wenn man an den Hof des Kurfürsten kommt. Besonders an den Kapellisten fand ich ganz aufgeklärte gesund denkende Männer. Es sind Leute von einem sehr eleganten Ton, von einer sehr guten Lebensart, ihr Betragen ist sehr fein und sittlich. — Wir wissen Nichts von den gewöhnlichen Kabalen und Chikanen, bei uns herrscht die völlige Uebereinstimmung, wir lieben uns brüderlich als Glieder einer Gesellschaft, sagte Herr Simrock zu mir, und ich war Augenzeuge von der Schätzung und Achtung, in welcher diese Kapelle bei ihrem Kurfürsten steht. Gleich beim Anfang der Probe wurde der Direktor Herr Ries zu seinem Fürsten abgerufen. Als er wiederkam, hatte er die Säcke voll Geld. Meine Herren, sprach er, der Kurfürst macht Ihnen an seinem heutigen Namenstage ein Geschenk von 1000 Thalern!" — Eine gleiche Liberalität bewies Max Franz im Umgange mit all seinen Beamten ja mit Jedermann; es wird uns davon eine ganze Reihe der schönsten Züge erzählt.

In gleicher Weise bedeutend aber für uns ist die Frage, wie dieser Herrscher sich zu der großen Bewegung der Zeit, zu der größten That des vorigen Jahrhunderts, zur französischen Revolution stellte.

Max Franz war Erzherzog und Bruder von Marie Antoinette, aber „er sprach vom Kaiserhofe und den Bourbons — als ob sie ihn nicht näher angingen als mich", sagt Carl Julius Weber in seinen Briefen über Deutschland vom Jahre 1828. Sowohl bei den Lütticher Streitigkeiten wie „bei der schrecklichen Krise, in welche Deutschland durch die französische Staatsumwälzung gebracht wurde", stand er durchaus auf Seiten des Volkes und erklärte ihre Forderungen für berechtigt. „Männer, die um ihn waren als der Krieg wider Frankreich begann, werden sich gewiß noch erinnern",

sagt der Reichsfreiherr von Seida in seiner allerdings sehr lobpreisenden Schrift über den letzten Kurfürsten von Köln „wie richtig er das entfernte Weh Deutschlands und die überflügelnde Größe Frankreichs vorausahnte, mit welch echt kritischem Sinne er den praktischen Werth oder Unwerth politischer Systeme würdigte und wie sehr er durch sein feines staatskluges Benehmen zu den Zeiten der Emigranten die Bewunderung und Achtung Aller auf sich zog. Die Meinung, die er von dieser Klasse Menschen hatte, mit denen er sich nicht in die entfernteste Verbindung einließ, so stark sie sich ihm auch anfangs aufzubringen suchten, war nicht zu ihrem Vortheile aber treffend. Er hatte gleichsam einen Abscheu gegen diese fahrenden Ritter". Und Dr. Hennes („Andenken an Fischenich" Stuttgart 1841 S. 43) meint sogar, daß Max Franz „unter dem Antheil schlimmer Räthe, insbesondere auch des obengenannten Universitätskurators Freiherrn von Spiegel, seinen guten Antheil daran gehabt hat, seine Unterthanen für die neuen Lehren empfänglich zu machen". — Wie dem auch sei, ob ihm dieses letztere Lob — denn das ist es nach unserer Ansicht — zukommt oder nicht, jedenfalls beweisen die vorstehenden Aeußerungen, daß Maximilian Franz die welthistorische Bedeutung jener großen Grundbewegung der neueren Zeit wohl begriffen hatte, und der Odem dieser neuen innerlichst befreienden Ideen wehte lebendig und lösend an seinem schönen Fürstenhofe. Mag man sagen, wie in jener Schrift steht: „Unverhohlen mit einer furchtbaren Macht machten sich die revolutionären Tendenzen auch am Rhein geltend", mag man die Vertreibung des Kurfürsten fälschlich seinen Unterthanen zuschreiben, da sie doch durch die Franzosen geschah, jedenfalls ist es das unauslöschliche Verdienst dieses einen der letzten geistlichen Fürsten in Deutschland, daß er seinen Landen eine freiere geistige Richtung gab und die

ihm anvertrauten Stämme zu dem Bewußtsein ihrer angestammten Rechte und zur Selbstthätigkeit heranzubilden strebte. Und dieser Umschwung der Ideen, dieser Odem wahrer Freiheit, äußerer wie innerer, der mit starkem Zuge von Frankreich herüberwehte, war es was frühe und kräftig eingesogen auch Beethovens Brust weit und stark machte zum weitschallenden Singen jener erhabenen weltgeschichtlichen Freiheitshymnen, die in seinen Werken, vor Allem in seinen Symphonien, so überwältigend ertönen. Diese Klänge nahm er sich aus seiner rheinisch-deutschen Heimat in das herrliche „Fäjakenland", wie er später Oesterreich zu nennen pflegte, mit hinüber und vergaß sie nie. Ja sie bilden den Grundton seiner Seelenstimmung, wie sie der Grundton seiner Heimatslande in seiner Jugend waren. Aus ihnen hatte er sich in der That „eine eigenthümliche Welt- und Menschenansicht gebildet", die obwohl nur in der wortlosen Kunst der Töne ausgesprochen, doch in der Macht und Herrlichkeit ihrer Empfindung und Darstellung für eine ganze Reihe von Generationen entzündend, ja vielleicht für die gesammte Entwicklung des Menschengeschlechts von mitwirkender Bedeutung geworden ist.

V.

Mozarts Tod.

Nach einem Originalbericht.

Als im Anfang der zwanziger Jahre dem dänischen Etatsrath von Nissen, der im Jahre 1809 Mozarts Wittwe geheirathet hatte, der Gedanke kam, es möge doch wohl der Mühe werth sein über seinen Vorgänger in der Ehe, welchen zu einigem Erstaunen der Frau Constanze die Welt allgemach als einen der größten Musiker zu preisen begann, die Daten zu sammeln, die zur Aufklärung von des Meisters Lebensgang von Bedeutung seien, schrieb er auch an die Schwester seiner Frau, Sophie von Weber, die seit längerer Zeit an den Schauspieler und Tenoristen Jakob Haibel, den Componisten des „Tyroler-Wastl“, verheirathet war und jetzt in Diacowar im tiefen Slavonien wohnte, und bat, weil sie als junges Mädchen viel in Mozarts Hause gewesen war und ihn namentlich auch auf dem letzten Krankenbette gepflegt hatte, um Nachrichten über die letzte Lebenszeit ihres großen Schwagers. Das Schreiben, das er darauf erhielt und dessen thatsächlichen Inhalt er nachher in seiner compilatorischen Biographie Mozarts stückweise mittheilte, ist nach seiner Art, die mit ihrer kindlichen Naivetät und aufrichtigsten Empfin-

dung jede andere Erzählung von des Meisters Tode in den Schatten stellt, wohl werth, nach seinem ganzen Inhalt immer allgemeiner bekannt zu werden. Man erkennt eben aus der Weise wie solch eine einfache Natur, ja wie überhaupt das Volk von einem großen Manne denkt und redet, unendlich sicherer seine Größe und vermag sich seine äußere Erscheinung sowie sein inneres Wesen aus solchen schmucklos unbefangenen Worten meistens reiner wieder aufzubauen als aus den kunstreichsten Berichten der Schriftsteller.

Um jedoch dieses Schreiben, dessen Inhalt auch von andern Biographen bereits benützt und das auch der Gesammtausgabe von „Mozarts Briefen" theilweise angehängt ist, nach seiner ganzen innern Kraft wirken zu lassen, thut es Noth, zunächst einige einleitende Worte zu sagen, die uns die Persönlichkeit der Erzählerin näher bringen und die Einzelnheiten des Berichtes zu erklären vermögen.

Es ist bekannt und auch neulich wieder in der Biographie Carl Maria von Webers von seinem Sohne Max Maria von Weber ausführlicher dargestellt worden, daß die Weber'sche Familie einem alten österreichischen Adelsgeschlecht angehört, das mit der Zeit verarmt und aus seinen Stammlanden ausgewandert war. Das abenteuerliche Umherziehen des Vaters vom Freischütz-Componisten wird in der genannten Biographie anziehend genug geschildert. Den Bruder dieses Mannes aber finden wir am Ende der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in Mannheim und zwar als Souffleur und Theatercopisten. Auch erfahren wir aus Mozarts Briefen an seinen Vater, daß die Familie in sehr dürftigen Verhältnissen lebte. Der junge Maestro nun, der sich in die zweite Tochter Aloysia von Weber verliebt hatte und sie zu einer Sängerin ausbildete, die später als Frau des berühmten Schauspielers Lange viel von sich reden machen sollte, drang in

seinen Vater, daß er ihm erlaube, mit dem alten Weber und zweien seiner Töchter nach Italien zu reisen, damit sie sich „ein Geld machten“ und aus der ewigen Noth heraus kämen. Vierhundert Gulden jährlicher Einnahme und eine Frau mit vier Töchtern, das „geht freilich nicht recht zusammen“ und man mag sich denken, daß da nicht viel für die geistige Bildung der Mädchen geschehen konnte. Singen freilich lernten sie alle, singen wie die Nachtigallen. Das hatte ihnen aber Mutter Natur mitgegeben und es scheint nicht als wenn es ihnen sehr viel Mühe gekostet hätte sich darin zu wahren Meisterinnen zu machen. Die älteste, Josepha, war es, für die, als sie Frau Hofer hieß, die „Königin der Nacht“ geschrieben wurde; Aloysia glänzte als „Constanze“ in der Entführung aus dem Serail in ganz Deutschland und für seine Frau Constanze schrieb Mozart im Jahre 1783 das Sopransolo in der schönen Messe, die er aus einem Gelübde für Salzburg componirt und auch wirklich theilweise in der Peterskirche dort aufgeführt hat. Von der jüngsten, Sophiens, Gesang freilich hören wir nichts. Allein sie wird wohl wie die Andern ebenfalls mehr Musik als Elementar-Gegenstände getrieben haben, denn ihr Styl und besonders ihre Orthographie sehen fast aus als wäre sie zeitlebens in keine Schule gegangen.

Das geht uns nun hier auch zunächst gar nichts an. Jedenfalls war sie so gut wie ihre Schwestern von ganz gesundem Menschenverstande und mehr noch von wirklich gutem Herzen. Das erfahren wir aus jedem Zuge, der von ihr berichtet wird. Sie erscheint zwar in den Lebensbeschreibungen ihres Schwagers stets nur so nebenbei, aber dafür auch stets in gutem Lichte; immer thut sie irgend etwas dem Meister oder ihren Verwandten zu Freude und Liebe. — Mozart war nämlich, wie ja bekannt genug ist, trotz Aloysiens Untreue

später dennoch Mitglied der Weber'schen Familie geworden, an die ihn das mitleidige Herz, das Niemanden leiden und darben sehen konnte, mit einer Stärke gefesselt hatte, daß alle Warnungen und Befehle des Vaters sich von der pauvren Familie fern zu halten, im Gegentheil ihn erst recht nahe zu ihr hinführten. Er mußte zwar zu jener Zeit, wo wir ihn zum ersten Mal mit der Familie in Berührung finden, Mannheim verlassen ohne den abenteuerlichen italienischen Reiseplan ausgeführt zu haben. Und als er nun ein Jahr später nach München kam, wohin seit der Uebersiedlung Karl Theodors das gesammte Theaterpersonal mit all seinem Anhange ebenfalls ausgewandert war, sah er seine Aloysia, die indessen zur veritablen Primadonna emporgestiegen war, zwar wieder, allein um zugleich zu erfahren, daß er, der wegen des Todes der Mutter an seinem rothen Rock schwarze Knöpfe trug und dadurch besonders das allerhöchste Mißfallen der schönen Thörin erregt haben soll, nicht mehr der Gegenstand ihrer Zuneigung war. Nach weiteren zwei Jahren aber, nachdem Aloysia ihren Tragöden geheirathet hatte, ward Mozart von seinem Erzbischofe nach Wien berufen, und wieder war es das Weber'sche Haus wo er die freundlichste Aufnahme fand und wo er vom Neuen bewogen durch sein theilnehmendes Herz, um der Familie einige Unterstützung zukommen zu lassen, ein Zimmer bei ihnen bezog und alle Bequemlichkeiten im Hause fand. Der alte Theatercopist war nämlich, nachdem Aloysia in Wien engagirt und deßhalb die ganze Familie übergesiedelt war, bald gestorben und obgleich der Schwiegersohn Lange, der ebenfalls von großer Gutherzigkeit war, jährlich 700 Gulden hergab, so sah sich die Mutter doch genöthigt, in ihrer Wohnung im „Auge Gottes“ Zimmer zu vergeben und die Zimmerherren von ihren Töchtern bedienen zu lassen.

Wie gut es nun namentlich Constanze verstand, die kleinen Bedürfnisse des in Weltdingen so ganz unerfahrenen Maestro zu befriedigen und es ihm, der von Arbeiten und Sorgen überhäuft war, recht behaglich in seiner Wohnung zu machen, — wie dann Mozart erkannte, daß dieses Mädchen die rechte sei um ihm ein glückliches Familienleben zu begründen, — wie er sich entschloß sie zur Frau zu nehmen und mit der Kraft dieses Entschlusses allen Widerspruch seines Vaters und die niedrigen Kabalen der Schwiegermutter wie des Vormundes schließlich überwand und sein geliebtes „Stanzerl" endlich glücklich aus dem „Auge Gottes" entführte: diese höchst ergötzlichen Begebenheiten, die das schönste Bild von Mozarts reinem Herzen gewähren, mag man in seiner Biographie nachlesen und sich das eigene Herz an diesen ächt menschlichen Zuständen erquicken. Uns interessirt hier nur, daß es wiederum Sophie war, die Mozart allen möglichen Vorschub leistete und stets zur rechten Zeit ihm oder seiner Constanze verrieth, wenn von Seiten der schwachen Mutter oder des widrigen Vormunds irgend ein Schabernack gegen sie verführt werden sollte. Und doch hatte Mozart, als er seinem Vater das Heiratsprojekt mittheilte und dabei eine kurze Schilderung der vier Schwestern gemacht, für Sophie nur das Wort gehabt: „Die jüngste ist noch zu jung, um etwas sein zu können, ist nichts als ein gutes, aber zu leichtsinniges Geschöpf, — Gott möge sie vor Verführung bewahren!"

Die Mutter hatte nun gewünscht das junge Ehepaar solle bei ihr wohnen, Mozart aber war trotz aller Gutmüthigkeit klug genug sich darauf nicht einzulassen, denn die Schwiegermutter war im Grunde nicht viel werth. Bei sehr geringer Geistesbildung hatte sie obendrein eine etwas niedrige Anschauung vom Leben und wenn sie auch nicht die gefährliche Neigung zum Weine gehabt hätte, die besonders den alten

Mozart sehr störte: seines Sohnes innerer Sinn empörte sich schon von Natur gegen alles Niedere, und deßhalb war vorerst an einen nahen Verkehr mit dem elterlichen Hause gar nicht zu denken. Allmälig aber ging das besser, sei es daß Mozart, der mit dem Leben und mit eigenen kleinen Schwächen schwer zu kämpfen hatte, gegen die Thorheiten und Schwächen Anderer immer nachsichtiger wurde, sei es daß auch die alte Frau Weber selbst von des Lebens Mühen in ihrem „Schuß" etwas mehr gedämpft wurde, kurz Sophie Haibel berichtet aus den letzten Lebensjahren ausdrücklich: „Mozart bekam unsere selige Mutter immer lieber und selbe ihn auch; dahero Mozart öfters auf die Wieden, wo unsere Mutter und ich beim goldenen Pflug logirten, in einer Eile gelaufen kam, ein Päckchen unter dem Arme trug, worinnen Koffee und Zucker war, überreichte es unserer guten Mutter und sagte: Hier liebe Mama haben Sie eine kleine Jausen (Vesperbrot). Dies freute sie denn wie ein Kind. Dies geschah sehr oft. Kurz Mozart kam nie mehr leer zu uns."

Es versteht sich von selbst daß Sophie, so oft sie vom Hause fortkommen konnte, zu ihrer Schwester Mozart hinübersprang. Denn bald waren Kinder angekommen, und was die durch unregelmäßige Einnahmen ohnehin schwierige Hauswirthschaft besonders kostspielig und fremde Hilfe stets nöthig machte, waren die bösen Wochenbetten und die häufigen Krankheiten der Frau, die dann leider oft monatelang dauerten. Auch darüber gibt uns das Schreiben der Sophie eine Auskunft, die sowohl die Erzählerin wie Mozart im schönsten Lichte zeigt. „O wie war Mozart besorget", schreibt sie, „wenn seinem lieben Weibgen etwas fehlte. So war es einmal, als sie schwer krank war und ich bei ihr durch 8 volle Monate krankenwartete. Eben saß ich an ihrem Bette, Mozart auch. Er componirte an ihrer Seite, ich beobachtete ihren nach so

langer Zeit gehabten süßen Schlummer. Stille hielten wir, alles wie in einem Grabe, um sie nicht zu stören. Plötzlich kam ein roher Dienstbote in das Zimmer. Mozart erschrack, aus Furcht seine liebe Frau würde in ihrem sanften Schlummer gestöret, wollte stille zu sein winken, rückte den Sessel rückwärts hinter sich weg, hatte gerade das Federmesser offen in der Hand, dieses spießte sich zwischen dem Sessel und seinem Schenkel, so daß es ihm bis an das Heft in das dicke Fleisch hineinging. Mozart, sonst wehleidig, machte aber keine Bewegung und verbiß seinen Schmerz, winkte mir nur ihm hinaus zu folgen. Wir gingen in ein Zimmer, in welchem unsere gute Mutter verborgen lebte, weil wir der guten Mozart nicht wollten merken lassen, wie schlecht sie seie und die Mutter doch gleich zur Hilfe da seie. Die Mutter verband ihn und legte Coubej in die sehr tiefe Wunde. Mit dem Johannisöhl gelang es ihr, ihn wieder herzustellen, und obschon er etwas krumm für Schmerzen ging, machte er doch, daß es verborgen blieb und seine liebe Frau es nicht erfuhr."

Constanze freilich sollte trotz aller dieser Krankheiten, die Mozart so viel Herzeleid und Unkosten verursachten und sein Leben und Schaffen doppelt mühevoll machten, noch mehr als 50 Jahre leben, während ihr Gatte frühzeitig den übermäßigen Anstrengungen seines fruchtbaren Daseins erlag.

Schon im Sommer des Jahres 1791, dessen Ende der Meister nicht mehr erleben sollte, kündigte sich die allmälige Erschlaffung aller Organe, eine unausbleibliche Folge der übermäßigen Anreizung und Thätigkeit, zunächst als eine unüberwindliche Neigung zur Schwermuth und häufige Todesahnung an. Deßhalb wirkte es ganz besonders niederschlagend ja fast erschütternd auf des Meisters Phantasie, als ihm um dieselbe Zeit unter allerdings etwas geheimnißvoll erscheinenden Umständen durch einen grau gekleideten langen und hageren

Boten von einem Unbekannten die Composition des Requiems aufgetragen wurde. Von da an scheint ihn der Gedanke an einen baldigen Tod nicht mehr verlassen zu haben und sogar zu einer festen Ueberzeugung geworden zu sein. Denn wir sehen ihn seit jener Zeit mit einer Hast arbeiten, deren Erfolge zwar erstaunlich sind, die aber den letzten Rest seiner Kraft rasch aufzehren und den Keim des Todes, wenn er nicht schon vorher da war, mit Sicherheit legen mußte. Einem Lump von Theaterdirektor zu Gefallen arbeitete er schon seit dem Frühjahr mit größtem Eifer an jenem Werke, das ihn freilich bald im Innersten interessiren und die herrlichste Enthüllung seiner schönen Seele werden sollte. Dann kam die Bestellung des Requiems und hier war ja die beste Gelegenheit geboten, zum Beschluß des Lebens auch noch das Beste zu sagen, was er zu sagen vermochte und mit der Tiefe des Könnens zugleich die ganze Tiefe des eigenen Herzens zu offenbaren. Bald aber drängte sich in den Trubel der Geschäfte — denn man begann schon die ersten Stücke der Zauberflöte einzustudiren — und in den Ernst einer heiligen Arbeit der eilige Auftrag der böhmischen Stände, zur Krönung Leopolds II. in Prag Mitte September eine Oper zu schreiben. Mozart berief sogleich seine Constanze vom nahen Baden, wo sie wieder seit Wochen ihrer Gesundheit lebte und reiste mit ihr zusammen in die alte Königsstadt. Schon während der Fahrt waren die Hauptpartien des Textes skizzirt worden und nach nicht vollen 19 Tagen war auch der Titus fertig und wurde ohne Zögern aufgeführt.

Ein weniger großer Beifall als ihn Mozart sonst von seinen lieben Pragern gewohnt war und anhaltendes Unwohlsein in Folge der unaufhörlichen Ueberanstrengungen wirkten auf die Gemüthsstimmung des Meisters so übel ein, daß er mit Thränen im Auge von den Freunden Abschied nahm und

voll Schwermuth nach Wien zurückkehrte. Die nächsten vierzehn Tage des Septembers nun waren der Vollendung der Zauberflöte gewidmet, deren hochernste Partien erst in den letzten Tagen dieses Monats componirt wurden und klar bezeugen, wie sehr die Seele des Meisters bereits von überirdischen Harmonien umspielt war. Am 30. war die erste Aufführung der Oper, Mozart dirigirte selbst. Später jedoch überließ er die Direktion dem jungen Capellmeister Henneberger, vermochte aber nicht anders als womöglich jedesmal den vollgepfropften Vorstellungen dieses seines Lieblingswerkes beizuwohnen, wobei er denn gelegentlich auch wohl Papageno's Zauberglöckchen hinter den Coulissen selbst spielte. Bis gegen die Mitte Oktobers berichtet er seiner lieben Constanze, die mit ihrem im Juli dieses Jahres geborenen kleinen Wolfgang Amadeus vom Neuen nach Baden gezogen war, in einer Reihe von Briefen mit vieler Heiterkeit die außerordentlichen Erfolge seiner neuen Oper, und es freute ihn dieses Werk so sehr, daß er nicht umhin kann Freund und Feind der Reihe nach persönlich in die kleine Bretterbude im Stahrembergischen Freihause auf der Wieden zu führen, wo bereits um 4 Uhr Nachmittags kein Platz zum Sitzen mehr zu finden war. So nimmt er erst die Schwiegermutter, den Schwager Hofer und seinen acht Jahre alten Sohn Karl mit und dann sogar seinen Rivalen und allzeit geheimen Feind, den Hofkapellmeister Salieri, der seinem neidischen Thun gegen Mozart das schreckliche Gerücht zu verdanken hatte als habe er den so jung gestorbenen Meister vergiftet. Ebenso führte er die berühmte Sängerin Cavaglieri hin, deren „geläufiger Gurgel" er in den großen Arien der Entführung so manches Opfer gebracht hatte und die ihm für alle seine Freundschaft einstmals mit dem schönen Titel dankte: Un piccolo grifo raso, ein kleiner rasirter Fratz! — Und es ist fast rührend die

unbefangene Naivetät zu sehen, womit er seiner Frau erzählt wie diese Beiden fast jede Nummer des Werkes belobt und sogar geäußert haben, „das sei eine Opera, würdig bei der größten Festivität vor dem größten Monarchen aufzuführen — und sie würden sie gewiß sehr oft sehen, denn sie haben noch kein schöneres und angenehmeres Spektakel gesehen.“

So waren diese ersten Herbstwochen noch manchmal recht erfreuend für den liebenswürdigen Maestro und er scheint seines dauernden Unwohlseins fast ganz vergessen zu haben. Ja sobald die Zauberflöte ihn wieder frei ließ, setzte er sich mit Eifer an die Vollendung des Requiems. Und er hielt diese Aufgabe für so wichtig, daß er selbst seinen besten Freunden abschlug sich auf andere Dinge, die sie von ihm begehrten, auf Stundengeben und dergleichen einzulassen. Sie erinnerten sich dann wohl später wie er, wenn sie ihn in dieser Zeit besuchten, ganz vertieft über seiner Arbeit gehangen habe und durch nichts von seinem Schreibpulte entfernt zu werden vermochte. Ja seiner Frau versicherte er es sei ihm lieb, daß er einmal wieder ein kirchliches Werk zu schreiben habe, und er wolle es denn auch so machen, daß sowohl Feinde wie Freunde noch nach seinem Tode daran studiren sollten.

Es konnte aber nicht fehlen, daß so übermäßige Anstrengung — er war bereits manchmal während der Arbeit ohnmächtig auf dem Sessel zusammengesunken — das innenwohnende Leiden bald und stärker wach rief. Constanze suchte ihn nun auf alle Weise zu zerstreuen. Allein wenn einer der heimlich berufenen Freunde kam, begrüßte der Meister ihn wohl nach seiner lieben Art freundlichst und zeigte auch wohl Freude über den Besuch, setzte sich jedoch sogleich wieder an seine Arbeit, in der ihn dann auch das fernere Gespräch nicht stören konnte. Eines Tages, an einem schönen Nachmittag, fuhr Constanze denn mit ihm in den Prater und wie

sie so traulich mit einander unter den herbstlichen Bäumen saßen, fing Mozart plötzlich an zu weinen und sagte: „Mit mir währt's nicht mehr lange, ich fühle mich zu sehr. Ich glaube, man hat mir Gift gegeben". Constanze erschrack und suchte ihm die Einbildungen einer kranken Phantasie auszureden. Sie wußte wohl, daß nicht äußere Ursachen, sondern innere Uebermühungen den Körper in all seinen feineren Theilen unterwühlt hatten und rief sogleich den Arzt zu Hilfe. Wirklich erholte sich der Meister, dem sogleich alle Arbeit entzogen wurde, in den wenigen Tagen der Ruhe so sehr, daß er sogar vermochte für seine geliebte Freimaurerloge die Cantate „das Lob der Freundschaft" zu schreiben und dieselbe sogar bei der ersten Aufführung in der Loge am 15. November selbst zu dirigiren. Allein bald trat das allgemeine Krankheitsgefühl, die totale Hinfälligkeit des Körpers von Neuem und stärker hervor und mit zunehmender Unfreundlichkeit der herbstlichen Witterung nahm das Leiden den Charakter einer wirklichen Krankheit an, die ihn an das Bett fesselte. Sogleich die erste Nacht traten heftige Zufälle ein, so daß Constanze einen baldigen Tod befürchten mußte. Dennoch erholte sich der zartbesaitete Organismus des Meisters, der von einer Elasticität und inneren Gesundheit gewesen war wie er selten vorkommt und wie er allein ein solches über jedes, selbst das ungewöhnlichste Maß hinausgehende Schaffen möglich macht. Bald jedoch schwollen ihm Hände und Füße stark an, und er vermochte nicht mehr ohne Mühe die Glieder zu rühren. Gleichwohl scheinen weder Constanze noch Sophie, die jetzt wieder als Krankenpflegerin auftritt, etwas von der so sehr nahen Gefahr geahnt zu haben. Wie sie im Grunde sein Schaffen und Leben nicht begriffen, so auch jetzt sein Sterben nicht.

„Nun als Mozart erkrankte," beginnt also unser einfacher Bericht, „machten wir beide ihm die Nachtleibel, welche er vorwärts anziehen könnte, weil er sich vermöge Geschwulst nicht drehen konnte. Und weil wir nicht wußten wie schwer krank er seie, machten wir ihm auch einen wattirten Schlafrock (wozu uns zwar zu allem das Zeug seine gute Frau, meine liebste Schwester gab), daß wenn er aufstehete, er gut versorgt sein möchte. Und so besuchten wir ihn fleißig, und er zeigte auch eine herzliche Freude an dem Schlafrocke zu haben. Ich ging alle Tage in die Stadt ihn zu besuchen, und als ich einmal an einem Sonnabend hineinkam, sagte Mozart zu mir: Nun liebe Sophie, sagen Sie der Mama, daß es mir recht gut gehet und daß ich noch in der Octav (Allerseelen) zu ihrem Namensfeste (Cäcilientag 22. Novbr.) kommen werde ihr zu gratuliren. — Wer hatte eine größere Freude als ich meiner Mutter eine so frohe Nachricht bringen zu können, nachdem selbe die Nachricht immer kaum erwarten konnte! Ich eilte dahero nach Hause, sie zu beruhigen, nachdem er mir wirklich auch selbsten sehr heiter nnd gut zu sein schien.

„Den andern Tag war also Sonntag. Ich war noch jung und gestehe es, auch eitel und putzte mich gerne, mochte aber aufgeputzt nie gerne zu Fuß aus der Vorstadt in die Stadt gehen und zu fahren war mirs ums Geld zu thun. Ich sagte dahero zu unserer guten Mutter: „Liebe Mama, heute gehe ich nicht zu Mozart; er war ja gestern so gut, so wird ihm wohl heute noch besser sein, und ein Tag auf oder ab, das wird wohl nichts machen". Sie sagte darauf: „Weißt Du was, mache mir eine Schale Koffe und nachdem werde ich Dir schon sagen, was Du thun sollst". — Sie war ziemlich gestimmt mich zu Hause zu lassen; denn die Schwester weiß, wie sehr ich immer bei ihr bleiben mußte. Ich ging also in

die Küche. Kein Feuer war mehr da, ich mußte ein Licht anzünden und Feuer machen. Mozart ging mir doch nicht aus dem Sinne. Mein Koffee war fertig und mein Licht brannte noch. Nun sah ich, wie verschwenderisch ich mit meinem Lichte gewesen soviel verbrannt zu haben. Das Licht brannte noch hoch auf. Jetzt sah ich starr in mein Licht und dachte, ich möchte doch gerne wissen, was Mozart macht. Und wie ich dies dachte und ins Licht sah, löschte das Licht aus, und so aus als wenn es nie gebrannt hätte. Kein Fünkchen blieb an dem großen Dochte. Keine Luft war nicht, dies kann ich beschwören. Ein Schauer überfiel mich. Ich lief zu unserer Mutter und erzählte es ihr. Sie sagte: „Genug, ziehe Dich geschwinde aus und gehe hinein und bringe mir aber gleich Nachricht, wie es ihm gehet. Halte Dich aber ja nicht lange auf". Ich eilte so geschwinde ich nur konnte."

Wir müssen es natürlich Jedem überlassen von dieser seltsamen Vorgeschichte zu denken was er will. Sophie scheint damals darüber nicht weiter gesprochen zu haben. Sie sagt am Ende des Briefes: „Vergebe mir, wenn ich zu weitläufig in meinem Briefe gewesen; allein ich weiß mich nicht zu erinnern, ob ich meiner Schwester die mir so auffallende Begebenheit mit dem Lichte gesagt habe, indem ich immer sorgfältig vermied ihre Wunden zu erneuern." Jedenfalls bezeugt die lebhafte Erinnerung nach fast 35 Jahren, daß die Krankheit und das Sterben einen sehr tiefen Eindruck auf das Mädchen gemacht hat, also von ganz besonderer Art gewesen sein muß. Sind uns schon die Umstände, unter denen irgend ein von uns geliebter Mensch starb, bis in das kleinste Detail bedeutend und deßhalb unvergeßlich, wie viel mehr wenn einen solchen Gestorbenen jener wunderbare Hauch des Geistigen umwob, wenn von ihm jener unverkennbare Schimmer eines Höheren und Göttlichen ausging, wie das bei allen

wahrhaft genialen Naturen der Fall ist und gerade bei Mozart, der in seinem äußeren Wesen die einfachste Kindlichkeit zeigte, in besonderer Weise hervorleuchten und deßhalb auf eine kindlich unbefangene Frauennatur besonders stark wirken mußte.

Hören wir aber weiter, wie sehr für ihr Gedächtniß die Erlebnisse jener ernsten Tage einprägend geworden sind.

„Ach Gott, wie erschrack ich nicht", fährt sie fort, „als mir meine halb verzweifelnde und doch sich moderiren wollende Schwester entgegenkam und sagte: „Gott lob, liebe Sophie, daß Du da bist. Heute Nacht ist er so schlecht gewesen, daß ich schon dachte, er erlebt diesen Tag nicht mehr. Bleibe doch nur heute bei mir; denn wenn er heute wieder so wird, so stirbt er auch diese Nacht. Gehe doch ein wenig zu ihm, was er macht". Ich suchte mich zu fassen und ging an sein Bette, wo er mir gleich zurufte: „Ach gut, liebe Sophie, daß Sie da sind. Sie müssen heute Nacht da bleiben, Sie müssen mich sterben sehen". — Ich suchte mich stark zu machen und es ihm auszureden. Allein er erwiderte mir immer auf Alles: „Ich habe ja schon den Todtengeschmack auf der Zunge und wer wird dann meiner liebsten Constanze beistehen, wenn Sie nicht hier bleiben".

„Ja lieber Mozart, ich muß nur noch zu unserer Mutter gehen und ihr sagen, daß Sie mich heute gerne bei sich hätten, sonst gedenkt sie, es seie ein Unglück geschehen".

„Ja thuen Sie das, aber kommen Sie ja bald wieder"!

„Gott, wie war mir da zu Muthe. Die arme Schwester ging mir nach und bat mich um Gottes Willen, zu denen Geistlichen bei St. Peter zu gehen und einen Geistlichen zu bitten, er möchte kommen so wie von ungefähr. Dies that ich auch; allein selbe weigerten sich lange und ich hatte viele Mühe einen solchen geistlichen Unmenschen dazu bewegen. —

Nun lief ich zu der mich angstvoll erwartenden Mutter. Es war schon finster. Wie erschrack die Arme! Ich beredete selbe, zu der ältesten Tochter, der seeligen Hofer, über Nacht zu gehen, welches auch geschah, und ich lief wieder, was ich konnte, zu meiner trostlosen Schwester.

„Da war der Süßmayr (sein Schüler) bei Mozart am Bette. Dann lag auf der Decke das bekannte Requiem und Mozart explicirte ihm, wie seine Meinung seie, daß er es nach seinem Tode vollenden sollte. Ferner trug er seiner Frau auf, seinen Tod geheim zu halten, bis sie nicht vor Tag Albrechtsberger davon benachrichtigt hätte; denn diesem gehörte der Dienst (als Adjunct des Capellmeisters an St. Stephan, dem Mozart vor kurzem beigesellt worden war) vor Gott und der Welt.

„Closset, der Doctor, wurde lange gesucht, auch im Theater gefunden. Allein er mußte das Ende der Piece abwarten. Dann kam er und verordnete noch kalte Umschläge über seinen glühenden Kopf, welche ihn auch so erschütterten, daß er nicht mehr zu sich kam, bis er verschieden. — Sein Letztes war noch, wie er mit seinem Munde die Pauken in seinem Requiem ausdrücken wollte. Das höre ich noch jetzt.

„Nun kam gleich Müller aus dem Kunstkabinette und drückte sein bleiches erstorbenes Gesicht in Gyps ab.

„Wie grenzenlos elend seine treue Gattin sich auf ihre Kniee warf und den Allmächtigen um seinen Beistand anrufte, ist mir, liebster Bruder, unmöglich zu beschreiben. Sie konnte sich nicht von ihm trennen, so sehr ich sie auch bat.

„Wenn ihr Schmerz noch zu vermehren gewesen wäre, so müßte er dadurch vermehret worden sein, daß den Tag auf die schauervolle Nacht die Menschen schaarenweise vorbei gingen und laut um ihn weinten und schrieen!“ —

Hier schließt der Bericht, zu dem nichts weiter zu bemerken ist, als daß Sophie Haibl im Jahre 1846 in Salzburg in hohem Alter starb.

Wir fahren also in unserer Erzählung fort.

Als es Tag ward, kam der Hausmeister aus der benachbarten „Silbernen Schlange", der treue Diener, um „den Herrn anzuziehen". Die Leiche ward mit dem Gewande der Todtenbruderschaft bekleidet.

Derweilen gingen die Freunde ein Grab zu besorgen. Und weil die Verhältnisse nicht erlaubten eine eigene Stelle zu kaufen, ward ein Antheil an einem allgemeinen Grabe genommen, wo mehrere Leichen übereinandergestellt und dann nach einigen Jahren wieder ausgeräumt wurden.

Am folgenden Tage ward die Leiche in der St. Stephanskirche eingesegnet und darauf durch die große Schulergasse dem St. Marxkirchhofe zugeführt. Es folgten nur wenige Freunde. Doch da schlechtes Dezemberwetter mit Schnee und Regen war, kehrten auch diese am Stubenthor wieder um. Die Leiche wanderte allein dem Friedhofe zu und sank freundlos in die Erde.

Constanze, die sich in der Heftigkeit ihres Schmerzes in das Bett des geliebten Todten geworfen hatte um mit ihm zu sterben, war bald zu Bekannten gebracht worden und dort erkrankt.

Als sie nach einiger Zeit mit mehreren Freunden den Kirchhof besuchte, war ein neuer Todtengräber da, der die Grube, in der ihr Mann mitbeigesetzt worden, nicht angeben konnte. So weiß die Welt auch heute die Stätte nicht, wo jener Mann begraben liegt, der mit der größten Macht der Phantasie das edelste Herz verband. Sein Geist aber lebt ewig fort in seinen Werken.

VI.

Mozarts dramatische Meisterwerke*.

Die Erbschaft des großen Gluck, des ersten wahrhaft klassischen Dramatikers in der Musik, hat Keiner so direct angetreten wie Mozart, und zwar geschah dies noch zu Lebzeiten des Altmeisters. Man kann an dem Gange der Ausbildung, den Mozart genommen hat, in einer belehrenden Weise die gesammte Entwicklung der Oper recapituliren.

Wolfgang Amadeus Mozart war am 27. Januar 1756 zu Salzburg, also auf der Gränze von Welschland und Deutschland geboren. Sein Vater war Musiker an der Capelle des Erzbischofs von Salzburg und wesentlich in der italienischen Musik gebildet. So waren es auch nicht die Heroen der deutschen Kunst, Bach und Händel, mit deren Werken der Knabe aufgezogen wurde; sie lernte er erst verhältnißmäßig spät kennen. Es waren vielmehr wesentlich die italienischen Formen, die sowohl in der Kirche als in der weltlichen Musik ihm zum Vorbild dienten. Nur Joseph Haydn's kleine Instrumentalsachen lagen auch schon dem Knaben Mozart vor und verbanden ihn also indirect mit den norddeut-

* Ein Vortrag, gehalten vor gemischtem Publikum im chemischen Hörsaale in München im Frühjahre 1863.

schen Bestrebungen, die damals vor allen Ph. Em. Bach vertrat. Da das Kind sehr frühzeitig eine höchst ungewöhnliche Begabung für Musik zeigte und ebenso rasch zu ungewöhnlichen Fertigkeiten in Spiel und Composition gelangte, so begann der Vater mit ihm zu reisen, und auf diese Weise gewann Mozart schon in der Jugend — denn sein feiner Sinn war auf solche Dinge besonders aufmerksam — die Kenntniß der verschiedenen Musikarten der fremden Nationen. Freilich beherrschte damals noch die welsche Weise das gesammte gebildete Europa. Aber leise Anklänge von der besonderen Art, die jedes Volk auch in der Musik hat, vernahm doch das geübte Ohr des Genius bereits bei seinem Jugendaufenthalt in Wien, Paris, London und vor Allem in Italien, wohin er als 14jähriger Knabe zum ersten Male kam und mit einigen kleinen Unterbrechungen mehrere Jahre hindurch blieb. Er schrieb für Mailand sogar verschiedene Opern (Mitridate, Ascanio in Alba) und gewann, da er ganz und gar die beliebte Weise der Welschen zu treffen wußte und außerdem auch bereits lebhafte Spuren eines selbsteigenen Wesens zeigte, mit seinen Werken außerordentlichen Erfolg. Vor Allem aber lernte er durch diese Arbeiten die Formen der italienischen Oper mit solcher Sicherheit kennen und verwenden, daß außer ihm damals wohl nur Hasse in denselben in gleichem Grade zu Hause war, und gerade dieser erkannte das überlegene Naturgenie des Knaben mit solcher Bestimmtheit, daß er sogar bei der Aufführung des Ascanio in Alba ausrief: „Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti! — Dieser Knabe wird uns alle vergessen machen!"

Nach einem mehrjährigen Aufenthalte in seiner Vaterstadt, während dessen der junge Maestrino filharmonico außer dem Festspiel Il Re pastore eine Reihe von Compositionen für den Kirchendienst schrieb und dadurch sich allgemach auch

die Kenntniß der deutschen Polyphonie (Eberlin, Mich. Haydn) aneignete, sodann im Jahre 1776 für München die reizende Opera buffa „La finta giardiniera“ componirte, ging er wieder auf Reisen, um sich Ruhm, Stellung und einen ausgedehnteren Wirkungskreis zu gewinnen. Damals hielt er sich vorzugsweise in Mannheim auf, woselbst durch die Gunst Carl Theodors vor Allem ein ausgezeichnetes Orchester sich gebildet und die lebhaften Bestrebungen des deutschen Singspiels (Wielands „Alceste“ von Schweitzer und „Günther von Schwarzburg“ von Holzbauer) zum ersten Male wahrhaft künstlerische Bedeutung gewonnen hatten. Mozart nahm auch diese Vortheile mit vielem Geschicke an und konnte darum, als er im Jahre 1778 nach Paris kam, inmitten der Kämpfe der Gluckisten und Picciniſten durchaus den ruhigen Zuschauer bilden, da er eine Ahnung davon in sich tragen mochte, daß es sicher eine Vermittlung zwischen beiden Gegensätzen oder vielmehr ein höheres Dritte gebe, in dem sich die Vorzüge der welschen Weise und der Gluckschen Reformen vereinigen ließen. Zunächst aber wandte er sich ganz und gar den Neuerungen seines großen deutschen Landsmannes zu und bekundete durch das erste bedeutende dramatische Werk, das er bald darauf schrieb, den I d o m e n e o, wie sehr er die künstlerischen Intentionen Glucks begriffen hatte.

Freilich weder in Mannheim und Paris noch in München gelang es ihm, eine gebührende Stellung und Thätigkeit zu finden. Nicht einmal zur Composition einer Oper war er gekommen und so blieb ihm, zumal seine Mutter, die den des Lebens unerfahrenen Jüngling auf dieser Reise begleitet hatte, in Paris gestorben war, nichts anderes übrig als in die Dienste des Erzbischofs von Salzburg, der ihm wegen seiner despotischen Rohheit in tiefster Seele verhaßt war, einstweilen zurückzukehren. Wieder verblieb er jetzt fast zwei Jahre in

der Vaterstadt, vielfach beschäftigt theils mit Kirchencompositionen theils mit dramatischer Musik (Chöre zum „König von Thamos" und die Operette „Zaide"), theils mit Symphonien, Divertimentos und Serenaden. Dann aber bekam er, im Herbst 1780, von München, wohin derweilen Carl Theodor und seine Capelle übergesiedelt waren, eine große Oper zu schreiben. Es war dies eben Idomeneo, il Rè di Creta.

Hatte Gluck darnach gestrebt, vor Allem ein Textbuch zu bekommen, das ein wirkliches Drama enthielt, so war ihm dies nur gelungen, weil ihm tüchtige Dichter oder vielmehr geschickte Bearbeiter von dramatischen Werken zur Seite standen. Mozart aber mußte sich mit einem welschen Poeten, dem Abbate Varesco in Salzburg, behelfen und konnte nur froh sein, daß es ihm wenigstens gelang, den Poeten zu bestimmen, daß nach Gluckscher Weise vor Allem auch die Chöre so in den Text hineingewebt wurden, daß sie einen wirklichen Antheil an der Handlung nahmen und Gelegenheit zu wahrhaft dramatischer Musik boten. Diesen Vortheil benutzte der Componist denn auch nach Glucks Vorbilde in einer sehr ausgedehnten Weise und bewies durch diese Chöre, vor Allem durch den Doppelchor beim Sturm und das berühmte Già regna la morte, wie sehr er berufen sei, das Prinzip Glucks in seinem Kerne fortzubilden. Im Uebrigen aber war das Libretto noch nach Art der welschen Opera seria wesentlich ein Gerüst, an dem sich die üppigen Ranken der Gesangeskunst emporwinden sollten. Und mögen nun die einzelnen Arien so reizend und gehaltvoll sein wie sie wollen, keine von ihnen hat die Bedeutung der Gluckschen Weise völlig erreicht und ist von solch durchschlagender dramatischer Kraft, wie diese; denn es ist eben die Handlung zu sehr in einzelne lyrische Momente zerpflückt, um den Sängern Gelegenheit zum Zeigen ihrer Stimme oder gar der bloßen Virtuosität zu

geben. Dagegen in der Ausbildung des begleiteten Recitatives erkennt man durchweg den Vorgänger sehr deutlich, indem Mozart nicht nur stets sehr wahr und überzeugend den Text declamirt, sondern auch eine Menge echt dramatischer Einzelzüge in das Orchester wirft und dadurch das Ganze ungemein lebendig macht. Uebertroffen aber ward selbst Gluck in dem berühmten Quartett. Denn hier hat der Componist das Princip jenes Meisters, daß jede Person nach ihrer Individualität klar und bestimmt ausdrücken solle was sie empfindet, auf das Zusammensingen Mehrerer in einer Weise ausgedehnt, die selbst den Altmeister erstaunen mußte. Und zwar vermochte Mozart dies, weil er außer der sicheren und feinen Melodiebildung, vermittelst deren es ihm wie Gluck möglich war die persönliche Rede des Menschen in Tönen wiederzugeben, auch die Mächte der deutschen Polyphonie beherrschte und mit diesen Mitteln im Stande war, mehrere Personen jede nach ihrer Art zu gleicher Zeit sich aussprechen zu lassen, ohne daß eine die andere störte, vielmehr jede durch das Ensemble erst recht zur klaren Vorstellung ihres Wesens kam. Mag also Mozart im Idomeneo im Einzelnen an Größe und Schlagkraft hinter seinem reiferen Vorgänger zurückgeblieben sein, an innerer Lebendigkeit und äußerer musikalischer Mannigfaltigkeit überholte er denselben weit, und er war es, der schon hier vor Allem das Ensemble zu einer staunenswerthen Vollendung ausbildete.

Das nächste Werk, welches Mozart zu schreiben hatte, führte ihn auf ein ganz anderes Gebiet, auf das deutsche Singspiel, und hier ward er der Vollender, wie es Gluck in der großen Oper geworden war. Das Singspiel reicht zwar mit seinen Anfängen in frühere Jahrhunderte hinauf, war jedoch erst im Anfange des 18. Jahrhunderts zu einiger künstlerischen Bedeutung gelangt und zwar zunächst in Ham-

burg, wo der genialische Reinhard Keyser die ersten Werke schrieb, die neben der welschen Oper sich zu halten vermochten. Seitdem hatte diese Weise besonders in Norddeutschland sich allgemein verbreitet und namentlich Johann Adam Hiller und sein Schüler Chr. G. Neefe, G. Benda, Schweitzer, Stegmann und Holzbauer sind als ihre Vertreter zu nennen. Das Singspiel war im Gegensatze zur Opera seria wesentlich ein dramatisches Gedicht, in dem nur gelegentlich gesungen wurde, und zwar vor Allem Lieder, Volksweisen. Es herrscht daher das innigere deutsche Gemüthsleben und die natürliche Ausdrucksweise, die das Volk für seine Empfindungen hat, in diesen kleinen Productionen vor. Als nun nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts besonders durch die Kriege des alten Fritz das Nationalgefühl, das der Jammer eines dreißigjährigen Bürgerkrieges fast ganz darniedergeworfen hatte, in etwas wieder gehoben wurde, wollte man auch auf der Bühne deutsches Wesen sehen, und neben den ersten klassischen Dramen unserer Nation entstanden eben damals jene Singspiele einer ganzen Reihe von Dichtern, unter denen sogar Wieland und Goethe waren, die nur nicht die rechten Componisten fanden, um zu der allgemeinen Verbreitung, die sie bald fanden, auch die Unsterblichkeit zu gewinnen. Fürsten, die populär sein wollten, begünstigten diese Bestrebungen und so hatte außer Carl Theodor auch Joseph II. den Gedanken gefaßt, ein „Nationalsingspiel" zu begründen. Er berief deutsche Sänger und übertrug, als nicht lange darauf Mozart nach Wien kam, diesem jungen Maestro die Composition eines Textbuches, das der Schauspieler Stephanie d. J. nach Bretzner verfaßt hatte, „die Verführung aus dem Serail".

Der Ruhm, den Mozart in München mit seinem Idomeneo gewann, hatte nämlich den Erzbischof von Salzburg, der damals gerade in Wien war, veranlaßt seinen Capell-

meister zu sich zu bescheiden, zunächst nur um mit ihm zu prunken. Nun aber ward dem jungen Meister, der sich in den vornehmen Kreisen der Hauptstadt mit seinem Können und seinem Ruhme allgemach fühlen lernte, die Behandlung dieses rohen Herrn bald zu arg, und er verließ den Dienst, indem er sich ganz auf die Gunst des Kaisers und der hohen Herrschaften stellte, die sein Talent laut bewunderten. Joseph II. also übertrug ihm im August 1781 die Composition der „Entführung." Allein Ausstände am Text und die Nothwendigkeit sich bei der festlichen Gelegenheit der Ankunft des Großfürsten Paul, zu der jene Oper geschrieben werden sollte, doch mit den damals berühmtesten Kräften zu zeigen, veranlaßten die Verschiebung dieser Composition und die Aufführung von Gluck's „Alceste" und der neuen „Iphigenie auf Tauris", die am 21. November 1781 zum ersten Male in Wien zur Vorstellung kam. Mozart vollendete seine Oper im folgenden Jahre und gewann mit deren Aufführung (Juli 1782) den allergrößten Erfolg beim Publikum wie die lohnendste Anerkennung von Seiten des verehrten Altmeisters Gluck, der ihn nebst seiner jungen Frau nach der Vorstellung zu sich zum Speisen einlud.

Das Neue an der „Entführung" und was sich so durchaus über alle Singspielsbestrebungen der Zeit heraushob, war wesentlich die Einführung der reicheren dramatischen Charakteristik im Einzelnen, die Mozart von den Italienern und Gluck entlehnte, und dann eben die Ensembles. Dabei ist es vor Allem hervorzuheben, daß Mozart im Gegensatz zu Gluck, der darin italienisch ist, in der Art der Melodiebildung sich in dieser Oper ganz frei zeigt von der welschen Weise und durchaus die Melodie findet, die in der natürlichen Declamation der deutschen Sprache liegt. Andrerseits ist abgesehen von der reicheren Verwendung des Orchesters ein

wesentlich neues Element dieser Oper die musikalische Komik, die zwar ein Grundzug der deutschen Natur, doch in keinem Singspiel trotz aller Versuche es vermocht hatte, eine Figur zu schaffen, wie den Osmin. Allein dieses Grundwesen der Mozartschen Natur kommt in seiner vollen Bedeutung erst mit der folgenden Oper hervor, mit der dieser Meister ein ganz neues Genre begründete, mit „Figaros Hochzeit".

Trotz des Erfolges der „Entführung" nämlich sollte Joseph II. doch nicht im Stande sein, das Nationalsingspiel auf die Dauer zu erhalten. Die Kabalen der welschen Sänger und besonders ihres Directors Salieri, der Mozarts Nebenbuhlerschaft fürchtete, brachten bald eine Auflösung des ganzen Instituts herbei. Vorerst wenigstens blieb Mozart nach dieser einen großen That durchaus ohne Beschäftigung auf dem Gebiete des nationalen Singspiels. Er schrieb derweilen Kammermusik; die sechs Haydnquartette fallen in diese Zeit. Dann aber auf einem Besuch in Salzburg gewann er seinen früheren Librettofabrikanten Varesco zur Herstellung eines „Büchels" zu einer italienischen komischen Oper: L'oca di Cairo. Ob nun gleich die ziemlich ausführlichen Entwürfe dazu gänzlich liegen geblieben sind, so war doch Mozart unablässig bemüht, Gelegenheit zu erhalten, sich auf einem Gebiete zu zeigen, auf dem er sich als den Meister fühlte. Als nun ein Lustspiel von Beaumarchais: Le mariage de Figaro in Wien wie überall in Europa einen ungemessenen Beifall fand, verabredete Mozart mit dem Dichter Lorenzo da Ponte die Arrangirung dieses Stoffes zu einer Opera buffa. Da Ponte wußte denn auch bald den Kaiser, obwohl derselbe die Aufführung des Stückes von Beaumarchais verboten hatte, für diese Sache so einzunehmen, daß er selbst dem Componisten, der bereits mit der Musik beschäftigt war und ihm einen Theil davon vorgespielt hatte, ausdrücklich den Auftrag

gab, diesen Text zu componiren. „Figaros Hochzeit“ aber ward dann zur ersten und bis jetzt unübertroffenen, wahrhaften komischen Oper.

Die Elemente, die sich mit einander vereinigten, um dieses seltene Product des menschlichen Geistes hervorzubringen, waren sehr verschiedener Natur, und es ist bezeichnend, daß die Franzosen den Stoff, die Italiener die Form hergaben und ein Deutscher die Musik dazu machte. Die Opera buffa, als welche auch der Figaro zu bezeichnen ist, war ein Product der italienischen Laune, die innerhalb des hochpathetischen Ernstes, den die große Oper hatte, auch die Erheiterung der Komik genießen wollte. Die ersten Anfänge lagen in dem sogenannten Intermezzo. Das war ein Zwischenspiel zwischen den Acten der Opera seria und persiflirte in der heitersten Weise den zu straff gespannten Ernst des Kothurns. Die gab im Gegensatz zu diesem ein Bild des ganz natürlichen Lebens, das sich hier in seiner vollen Endlichkeit und Beschränkung ausbreiten durfte. Natürlichere Art der Declamation, Wegfallen der strengen Formen, heiteres Sichgehenlassen und Durcheinanderplaudern waren die Eigenheit dieses Intermezzos, das anfangs improvisirt, nachher aber ebenso wie die Opera seria von Meistern componirt und dann auch unabhängig von derselben aufgeführt wurde. Schon Alessandro Scarlatti hatte seiner Opera seria hin und wieder komische Entreacts hinzugesetzt. Dann aber waren die Venetianer, namentlich Galuppi diejenigen, die sich um diese Erfindung besonders verdient machten. Allein erst dem bekannten Kirchen-Componisten Pergolese gelang es, mit seiner Serva padrona (1732) ein eigentliches Kunstwerk zu schaffen. Schärfere Charakteristik im Einzelnen, eclatantere Gegensätze in den Personen waren der Hauptvorzug der Opera buffa, wie sie nun bald allgemein genannt wurde. Und dann besaß sie

zwei Dinge, die ihr eine Zukunft sicherten, einmal die Baßstimme, die die Idealität der Opera seria meist als zu rauh von der Bühne ausgeschlossen hatte, und das Ensemble, das natürlich erst mit dieser Errungenschaft völlig durchzuführen ist. Ja es wurde schon bald allgemein Sitte, am Schluß jedes Actes des Intermezzo sämmtliche Personen des Stücks noch einmal zu versammeln und so mit einem lebendigen Ensemble zu schließen. Auch das Orchester gewann naturgemäß an diesen Vorgängen eine lebhaftere Betheiligung, weil es vor Allem dazu dienen kann, die verschiedenen Charaktere, die hier doch mehr sprechen als singen, schärfer zu zeichnen.

Von einer ganz anderen Seite her aber hatte sich die französische Operette entwickelt. Wie überhaupt die Franzosen durchaus das Dramatische lieben und der betrachtenden sinnigen Weise des Deutschen mehr abgewandt sind, so haben auch ihre Volksweisen weniger etwas Inniges als etwas rhythmisch Lebendiges und Drastisches. Ebenso zeigen ihre ersten Versuche in der Oper, wie bekannt ist, durchaus mehr interessante Verwicklung und lebhaften Verlauf der Handlung und daher auch mehr ein klares verstandesmäßiges Aussprechen der Gedanken und Worte in Tönen als ein eigentliches Aussingen eines gefühlten Inhalts. Die komische Oper der Franzosen, das Vaudeville, war aber sogar ganz und gar von dem Schauspiel ausgegangen, und nach dieser Seite hin ähnelte sie dem deutschen Singspiel. Nur hatten die eingeflochtenen Chansons eben das rhythmisch Schlagende, sprechend Drastische, das im Charakter des Volkes liegt, und das Dramatische gewann eine geschicktere Verflechtung, lebendigere Handlung. Die ersten Versuche, das Vaudeville zur komischen Oper zu entwickeln, knüpften sich auch an Pergoleses Serva padrona, und zwar war J. J. Rousseau der erste, der mit seinem Devin du village einen weitgreifenden Erfolg hatte und sogar auf

Deutschland wirkte. Waren in Italien dem lebendigen Formsinn des Volkes gemäß die einzelnen Personen der Opera buffa bald stehende Typen geworden, so suchten die Franzosen in ihren Operetten von vornherein das mannigfachste lebendigste natürlichste Leben darzustellen und wollten den Zuhörer mehr durch reiche Individualisirung fesseln als durch die feinere Komik der Musik, die den Italienern gerade wegen der typischen Gestalten besser gelang. Anfangs waren es freilich gar sehr dilettantische Bestrebungen, die Männern wie Duni, Philidor, Monsigny die Musik zu den anmuthigen Texten liehen. Als aber der Lütticher Gretry, der sich in Italien mit Gluck in Operncompositionen versucht hatte, dieser Dinge sich bemächtigte, kamen bald sehr reizende und eigenartige Werkchen hervor, die vor der Opera buffa eben ein höchst natürlich unbefangenes buntes individuelles Leben und eine höchst ungeschminkte, oftmals wirklich innige und auch komische Musik voraus hatten. Und da die Franzosen nach dem Vorgange Moliere's überhaupt mehr Geist in ihre Komödien hineinwebten, so konnte auch die Musik bei aller Einfachheit und Wahrhaftigkeit doch bereits Spuren einer größeren Innerlichkeit und Tiefe zeigen als die Italiener hatten. Dies findet sich denn auch in Gretry's Opern in der That, und Mozart hat dessen Partituren nicht ohne Grund fleißig studirt, wenngleich er es nicht für nöthig hielt, bei seinem Aufenthalt in Paris diesen Meister aufzusuchen. Er konnte eben, was er von ihm zu lernen wünschte, vollständig aus den Partituren lernen. „Richard Löwenherz" übrigens, Gretry's beste und bekannteste Oper, ward erst geschrieben, nachdem auch Mozarts Opern bereits die Welt mit ihrem Ruhme erfüllten.

Den Vortheil einer lebhaften Handlung und reichen dramatischen Verwicklung zwischen wirklich individualisirten Personen besaß nun Beaumarchais Figaro im höchsten Grade,

und da Ponte wußte denselben, der überaus inhaltvoll war, durchweg nach den Erfordernissen der Opera buffa herzurichten. Dabei behielten aber die einzelnen Gestalten völlig ihr Gepräge, und es gelang dem Mozartschen Genius sogar, ihnen allen eine tiefere echt menschliche Seele einzuhauchen und sie so unserer innern Theilnahme näher zu bringen, als es in dem bloß frivolen Intriguenspiele Beaumarchais möglich ist. Ja es sollte dem Meister sogar gelingen, aus seiner eigenen tieferen Natur das Ganze mit der Weihe des echten Humors zu berühren und es auf diese Weise durchaus über das Niveau der bloß frivolen Komik zu erheben. Und zwar war das wesentliche Element, durch welches diese Gesammtstimmung, in der alle Vorgänge und Personen der Oper wie verklärt erscheinen, hervorgebracht wird, diesmal das Orchester. Denn eben weil es rein Sache der Stimmung ist, was das Mozartsche Product von dem Beaumarchaisschen unterscheidet, so konnte auch nur das rein Musikalische das Mittel sein, worin sich der wesentliche Fortschritt dieser Oper sowohl über die Italiener wie die Franzosen bekundet. Das Orchester hatten die Italiener wenig ausgebildet; sie bedienten sich seiner nur zur Begleitung des Gesanges, nicht eigentlich zur Hebung und schärferen Charakterisirung der handelnden Personen. Weiter waren in dieser letztern Hinsicht bereits die Franzosen gegangen, besonders durch Rameau, der die reichen Mittel der Harmonie völlig beherrschte und darum auch bereits durch die Instrumentation ungewöhnliche dramatische Effecte zu erzielen verstand. Allein erst Gluck nutzte diesen Vortheil in eigentlich künstlerischer Weise, und seine Werke sind voll von den geistreichsten Zügen und den mächtigsten Wirkungen durch das Orchester. Wir sahen wie sehr sich auch Mozart diese Vortheile merkte, und da er nun durch seine solide Jugendbildung und durch den nahen Verkehr mit Cannabich's Or-

chester in Mannheim und München, sodann durch das Vorbild der Haydn'schen Quartette und Symphonien tiefer in die Geheimnisse aller Instrumentaleffecte eingeweiht war und überhaupt auch die polyphone Schreibart bereits damals mehr beherrschte als irgend einer seiner Zeitgenossen, so war es ihm ja schon im Idomeneo und in der Entführung gelungen, in dieser Hinsicht weit über Gluck hinauszugehen. Ganz und gar aber zeigte er erst sein Können in „Figaro's Hochzeit", weil diese Oper eben durch ihr Sujet, durch ihre Handlung, durch ihr ganz unmusikalisches Wesen den Componisten nöthigte, den eigentlichen Schwerpunkt der Wirkung in das Orchester zu verlegen. Und dieses thut denn auch, ganz abgesehen von der Gesammtstimmung, deren Anhalten ihm allein anvertraut ist, wahre Wunder in der feinen Charakterisirung der einzelnen Personen und verräth an mehr als hundert Stellen, wo dieselben mehr zu sprechen als zu singen haben, die eigentlichen Motive ihres Handelns, ihre geheimsten Gedanken auf eine noch heute unübertroffene Weise.

Besonders hervorzuheben aber ist noch, daß „Figaro's Hochzeit" die erste Oper, nicht bloß Mozarts, sondern der Welt war, welche eigentliche Finales hat. Die Gewohnheit der Italiener, zum Schluß der Opera buffa sämmtliche Personen des Stückes noch einmal zu vereinigen, verband sich in diesem Libretto mit einem reichen Scenenwechsel und da Ponte wußte es, unzweifelhaft nach Mozarts Anweisung auch geschickt einzurichten, daß eine ganze Reihe dieser Scenen namentlich am Schluß des ersten Actes so aufeinanderfolgt, daß jede von ihnen die dramatische Verwicklung lebhaft steigert, indem jedesmal auch mit den neuen Motiven neue Personen hinzutreten. So konnte auch die Musik durch alle Formen des Ensembles vom Duett durch Terzett bis zum Septett mit stets wachsender Lebendigkeit hindurchgehen und Mozart leistete mit

diesem ersten Finale von Figaros Hochzeit etwas, was bis dahin unerhört und in der Weise auch heute noch nicht wieder erreicht worden ist. So steht Figaros Hochzeit allerdings als ein mustergültiges Beispiel der komischen Oper da*.

Allein es ist doch noch ein mehr einseitiges Genre, was sich in diesem Werke darstellt. Die folgende Oper des Meisters sollte noch einen weit größeren Vorschritt thun, indem sie die auseinanderliegenden, ja fast entgegengesetzten Genres der Opera seria und buffa, der großen Oper und der komischen mit einander verband und in sich vereinigte. Zwar benannte Mozart selbst auch dieses neue Werk, den „Don Juan", noch mit dem landläufigen Namen Opera buffa. Allein bald schon gab ihm der Volksmund, in Ahnung der tiefen Verschiedenheit dieses Werkes von den gleichnamigen welschen Stückchen, den Namen dramma giocoso-serio oder auch bloß dramma giocoso, scherzhaftes Drama.

Es hatten nämlich die Prager, die sich sowohl der „Entführung" wie des „Figaro" sogleich bei deren Erscheinen bemächtigt und namentlich den letztern sogleich den ganzen Winter hindurch unausgesetzt gegeben hatten, den verehrten Maestro gebeten ihre Stadt mit einem Besuche zu beehren. Mozart folgte dieser Aufforderung um so lieber als es ihm nicht gelingen wollte in Wien zu der Anerkennung und Stellung zu gelangen, die ihm eigentlich gebührte. Nicht einmal eine genügende Einnahme fand er mit seinem Schaffen. Zwar war der Figaro trotz mancher Cabalen der Welschen endlich (im Mai 1786) auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers in Scene gegangen und hatte sogleich solchen Jubel erregt, daß

* Der Text der Meistersinger von Nürnberg von Richard Wagner hat besonders im Finale des zweiten Acts die sämmtlichen Vorzüge von Figaros Hochzeit und kann eine ihm ebenbürtige komische Oper werden. Möge der Meister sie bald vollenden!

jede Nummer zweimal gesungen werden mußte. Allein die Italiener, besonders Salieri, die diesen Erfolg fürchteten, wußten die Oper vom Repertoire zu entfernen und dies gelang ihnen um so leichter, als im November Martius Cosa rara ebenfalls einen bedeutenden Applaus gefunden hatte.

Mozart fühlte sich dadurch tief gekränkt, und als er nun gehoben durch die unbedingte hingebende Anerkennung der Prager gelegentlich äußerte, für solche Leute möchte er einmal ganz extra eine Oper schreiben, nahm ihn der Impresario Bondini beim Wort und sie schlossen Contract, daß Mozart für die nächste stagione eine große Oper zu componiren habe. Er eilte nach Wien zurück und unterhandelte mit da Ponte, der ihm den Text zum Don Juan vorschlug. Mit diesem Texte nun hat es eine eigene Bewandniß. Er hat eine Geschichte wie der Faust, und Mozart war es, der zuerst den innewohnenden Geist dieses Stoffes, den die verschiedenen Nationen seit fast zwei Jahrhunderten auf das Verschiedenste bearbeitet hatten, mit genialem Auge erkannte und in herrlichster Weise zu Tage förderte. An diesem Texte erfüllten sich denn auch die Erfordernisse, die schon der Altmeister Gluck begehrt und nur zum Theil erlangt hatte. Allein er selbst sah die Oper nicht mehr. An „Figaros Hochzeit" hatte sich der alte Herr noch weidlich gefreut. Auch von dem Erfolge des Don Juan in Prag vernahm er nur, um wenige Wochen darauf, am 15. November 1787, sein thatenreiches Leben zu beschließen.

Don Giovanni Tenorio da Sevilla ist, soweit die Forschungen reichen, zunächst ein Drama des Tirso di Molina aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Dann hat ihn unter den Franzosen Molière, unter den Italienern vor Allem Goldoni als Lustspiel bearbeitet, während das Volk sowohl bei diesen Nationen wie bei den Deutschen Possen für das

Marionettentheater daraus machte. Ueberall aber gefielen die tollkühnen rücksichtslosen Gewaltthaten, mit denen der Herr seine natürlichen Leidenschaften befriedigt, und die komisch feige Art seines Dieners, der jedesmal statt der Theilnahme an den Freuden des Herrn und für denselben die Prügel bekommt. Die reiche Fülle von Scenen aus dem wirklichen Leben war es zunächst was wie bei Figaros Hochzeit so beim Don Juan Mozart zur Wahl des Textes bestimmte. Er ging dabei von derselben Idee aus wie sein Vorgänger Gluck und that nur insofern einen Schritt weiter, als er sich noch weiter von dem Kothurn der alten Opernweise entfernte und der wahren Leidenschaft noch mehr näherte. In demselben Grade sind denn auch seine Gestalten lebenswahrer als die Gluck's und haben ein so durchaus individuelles Gepräge wie es die höchste Kunst verlangt. Hatte uns Gluck bereits aufs Innerste gerührt durch die Einfachheit und Wahrheit, womit er die jedesmalige Stimmung seiner dramatischen Gestalten in Tönen ausspricht und in uns ebendadurch das Gefühl des Großen erweckt, — denn das Wahre ist groß, weil es die ewige Grundlage alles Seins abspiegelt, — so weiß Mozart in seinem „Don Juan" unser Herz gewaltsam zu ergreifen, daß wir wähnen, wir schauen in den Urgrund alles Seins, da wo sich die ewigen Mächte regen, die wie das ganze Dasein so auch unsere Leidenschaft erzeugen. Und mit dieser noch tieferen Erfassung des psychologischen Elementes wird auch die musikalische Sprache bei Mozart ungleich mehr individuell und gibt die stereotypen Formen, die den in musikalischen Dingen wenig schöpferischen Gluck doch im Wesentlichen noch beherrscht hatten, allgemach auf. Das erste Terzett im Don Juan und das darauf folgende Duett sind zwar ganz und gar nach den Urgesetzen der musikalischen Structur gebaut, aber wer würde in ihnen noch die Form der solennen Arie wieder erkennen wollen, von

der Gluck fast nirgends frei ist, ob er sie gleich nach den Bedürfnissen des jedesmaligen Ausdrucks durchaus im Einzelnen frei gestaltete! Jetzt erst war es zur vollen Wirklichkeit geworden, was auch Gluck erstrebte und was der Sinn der gesammten Erfindung der dramatischen Musik ist. Hier galt es den allerindividuellsten Empfindungen, die der Text aussprach, aber eben weil er nur Worte zur Disposition hatte, nicht in ihrer vollen Tiefe und Wahrheit auszusprechen vermochte, den vollkommen wahren und treffenden Ausdruck zu verleihen. Und wenn man Donna Anna's Klage Ah il padre, il padre mio dov'è? hört, dann begreift man wofür die Musik da ist und vor Allem warum man die Oper erfand. Die erschütternde Wahrhaftigkeit des Schmerzes in diesen Tönen ist so groß, daß sie uns, was die Kunst in ihren letzten Zielen doch soll, wirklich ein Abbild gewährt von den Tiefen der Menschenbrust, die von Ewigkeit waren und in Ewigkeit sein werden. Diese Schmerzenstöne sind echteste Laute des menschlichen Herzens, so wahr wie je eine Kunst etwas von dem ausgedrückt hat was tief im menschlichen Innern vorgeht, und so groß so erhaben wie das Ewige, von dem sie selbst ein Nachhall sind. Jetzt erst erkennt man, warum die Menschheit, in tiefer Ahnung daß die Sprache der Töne Dinge sagen könne, die kein sterbliches Ohr je zuvor gehört, nicht abließ, durch alle die unsäglichen Schwierigkeiten der musikalischen Sprachbildung hindurch zur wirklichen Tonsprache hinzustreben und darin ein Mittel zu erlangen ihre geheimsten, ihre allerindividuellsten Gefühle und Stimmungen auszusprechen. Und wie erscheint jetzt wo die Musik zu dieser Fähigkeit gelangt ist alles Bisherige theils wie bloßes Kinderbestreben theils wie leise Versuche sich von der Darstellung des Elementaren und Abstracten her dem persönlichen und individuellen Empfinden der Menschenbrust zu nähern! Es tritt jenes mathe-

matische Wesen der Musik, welches nur den Verstand und die bloße Phantasie zu beschäftigen wußte und uns höchstens in der Harmonie der Töne die Harmonie der Welt ahnen ließ, jetzt zunächst ganz zurück hinter die Fähigkeit dieser Kunst das concreteste Empfinden des einzelnen menschlichen Wesens ganz und voll auszudrücken. Denken wir jetzt an Palestrinas und Orlandos oder auch an Bachs und Händels Polyphonie, wie so abstract und leer, wie kalt und unpersönlich will uns diese erhabene Weise jetzt scheinen! Es ist wahr, jene alte Stimmenverflechtung spiegelt uns das ewige Wogen der Urkräfte des Alls wieder, das unser Geist, unsere Phantasie in der Welt ahnen, und Bach und Händel haben diese Kräfte, die die Welt bewegen, auch bereits unmittelbarer auf die Menschheit bezogen. Aber es sind auch hier noch kaum unterschiedene Wesen, wie es dort ununterschiedene Wogen waren, und wir streben doch darnach die Größe der ganzen Welt, das All lebendig warm in unserm eigenen Busen zu fühlen, wollen den Gott in der Empfindung unserer Seele fassen und in dem Pulsschlag unseres Herzens das Wesen der ganzen Welt lebendig f ü h l e n, dessen Unendlichkeit Geist und Phantasie doch nicht b e g r e i f e n können. Darum wie sich die ganze Natur mit all ihren millionenfachen Wandlungen und Kräften in dem einen Bilde des Menschen zusammenfaßt, daß wir sie alle darin wiederschauen und wähnen, die Großheit des Alls in diesem kleinen persönlichen Wesen begriffen zu sehen, wie also auch in aller Menschenthätigkeit, in allen Bestrebungen der Kunst die Darstellung des persönlichen Wesens, das wir Mensch heißen, das letzte Ziel bildet, so war auch der Musik Bestreben erst dann befriedigt, als sie die Fähigkeit gewonnen hatte das besonderste eigenste Fühlen eines bestimmten Individuums mit vollendeter Sicherheit und unausweichlicher Verständlichkeit auszusprechen. Diese Höhe aber

erreicht die Musik erst ganz mit Mozart. Erst mit ihm und seinem großen Nachfolger Beethoven tritt sie ein in die Reihe der vollkommen deutlichen Geistessprachen der Menschheit, wird den übrigen Künsten vollständig ebenbürtig und ist von unvertilgbarer Bedeutung in der Weltgeschichte. Erst der „Don Juan" enthüllt die Tiefen und die Fülle des innern Menschen in solcher Vollendung, daß ihm schlechthin nichts Anderes überlegen, sondern nur ebenbürtig ist. Erst Don Juan schließt darum auch der gesammten Menschheit Seiten ihres eigensten Wesens auf, die sie vorher nicht kannte. Erst hier wird denn auch die Melodie, jenes unerreichte Mittel zur Aussprache der persönlichsten Empfindungen, eben ganz und gar zu diesem Mittel, das keinen andern Zweck kennt als diesen. Erst in dieser Periode der Musik tritt sie wie die griechische Statue als das reine Bild des Menschen in ihrer vollen Schönheit und zugleich allgemein verständlich auf.

Den ersten entscheidenden Anstoß zu diesem höchsten Gewinn der Kunst hatten allerdings die Italiener gegeben, und zwar gerade durch Erfindung der Oper als einer Gelegenheit wo eben die Menschen als solche auftreten und Jeder seine Besonderheit in persönlicher Gegenwart ausspricht. Es ist ein Beweis der hohen geistigen Begabung dieser Nation und verräth ihre nahe Verwandtschaft mit den Griechen, daß eben sie wieder darauf kam, daß doch der Mensch der Mittelpunct der Schöpfung, das Individuum der höchste Schmuck der Menschheit und also auch die Melodie die Blüthe aller Musik sei. Der Grieche hatte dies bereits vor fast zwei Jahrtausenden gewußt und sogar zum Grundprinzip all seines geistigen Schaffens gemacht. In der Musik freilich war es ihm nicht gelungen Gebilde von gleicher Vollendung zu erzeugen wie in den übrigen Künsten; seine Weisen waren zwar individuell gefärbt, waren zwar eine Art von Melodie, aber

noch arm und mager wie sein gesammtes Innenleben. Die Menschheit mußte noch eine Reihe von Prozessen durchmachen ehe sie erkennen konnte, daß sich eben in den Dingen, die das leibliche Auge nicht zu schauen vermag, tiefere Enthüllungen des Göttlichen darstellen. Zu diesen Geheimnissen war das christliche Mittelalter vorgedrungen; es ahnte die Mächte, die das All schaffen und bewegen, in tieferer Weise und stellte sie nun auch mannigfacher und tiefer dar, aber in der Musik wenigstens vorerst nur allgemein abstract unpersönlich. Erst das 17. Jahrhundert fand auch in der Musik das persönliche Fühlen, die persönliche Rede wieder, sobald sie den Gott in der eigenen Brust wiedergefunden hatte. Gluck war der erste, der mit dieser Rede nun auch große, hohe, ewig wahre Empfindungen der Menschenbrust ewig wahr und groß aussprach. Aber noch haben seine Weisen etwas griechisch Armes, und wir dürfen uns nicht der profunden Schätze der Polyphonie und der Harmonie, die zu ja vor seiner Zeit schon da waren, erinnern, wenn wir bei diesen Melodien volle Befriedigung, vollen Genuß finden wollen. Erst Mozart, der ebenso unwandelbar wie Gluck davon überzeugt war, daß die Melodie die Blüthe der Musik und die einzig zutreffende Sprache für die persönlichen Empfindungen sei, vermochte es auch eben dieser Sprache den volleren Reichthum, die tiefere Resonanz zu geben, die sie aus der Harmonie zieht; er war ja in der Schule der deutschen Polyphonie genügend bewandert, um jede Melodie sogleich mit der reichsten Unterlage der Harmonie zu erfinden. Es ist in dem Gange seiner Werke, in seiner gesammten Ausbildung von dem höchsten Interesse zu verfolgen, wie er eben fort und fort bemüht ist diese fruchtbaren Ströme des eigentlich deutschen oder vielmehr germanischen Wesens in seine Kunst hineinzuleiten, bis es ihm denn nach der genauesten Bekanntschaft mit J. S. Bach und Händel gelang,

in dem letzten seiner dramatischen Werke, in der Zauberflöte, diesen Reichthum der ewigen Elemente mit seinem melodisch-persönlichen Empfinden zu vereinigen und so die höchsten Höhen seiner Kunst zu ersteigen. Von dieser Ausbildung der Melodie und den ihr entsprechenden größeren musikalischen Formen, die innerhalb der Oper sich vollzog, gewann dann auch erst die reine Musik, die sogenannte Instrumentalmusik, die völligen Mittel zu einer Darstellung der großen Dinge des Lebens in allgemein verständlicher Sprache. Wie sich die ersten Erfindungen der Oper an das Volkslied und den Tanz anlehnten, so empfing die Instrumentalmusik von der Oper jene vollständig entwickelte Melodie, aus der sie mit Hülfe der contrapunktischen Künste jene größeren Formen entwickelte, die auch ohne den Anhalt der Worte allgemeine Stimmungen des menschlichen Innern und bestimmte Vorgänge der Welt mit deutlicher Gewißheit malen. Und dies war der große Schritt, den die Musik zunächst über Mozart hinaus zu thun hatte und gethan hat.

Am meisten gründet sich in dieser Hinsicht der Fortschritt der nachfolgenden Periode auf die Melodiebildung der „Zauberflöte", die eben weil sie einen deutschen Text hat, selbst auf die Weise zurückging wie die deutsche Instrumentalmusik in Anlehnung an das Volkslied sich die in der Sprache selbst keimende Melodie gebildet hatte. In diesem Punkte liegt der Grundunterschied der Musik der „Zauberflöte" von der auf italienische Worte componirten Opern „Figaro" und „Don Juan". Das zweite wesentliche Element aber ist jene reichere Harmonie und Contrapunktik, die wesentlich von der deutschen Instrumentalmusik, insbesondere dem Orgel- und Clavierspiel gepflegt worden war.

Hören wir vorerst das Nähere über die Entstehung der „Zauberflöte".

Nach den großen Triumphen, die Mozart in Prag gefeiert hatte, konnte auch das Wiener Hoftheater nicht umhin, den Don Juan aufzuführen. Der Kaiser selbst befahl es. Gleichwohl hatte der Meister keinen weitern Gewinn davon, wenigstens nicht in der Hinsicht, daß ihm nun seinem innigsten Wunsche gemäß die Composition fernerer Opern übertragen worden wäre. Dagegen warf er sich, um in seinen Concerten durch neue Werke reichern Zulauf zu gewinnen, zumeist auf die Composition von Orchestersachen und schuf im Sommer 1788 jene großen symphonischen Meisterstücke in Es C und G moll, die ebenfalls zur Grundlage der Musik der nachfolgenden Periode wurden. Auch bearbeitete er in der gleichen Zeit das „Alexanderfest" und den „Messias" von Händel und stärkte seine Seele an der elementaren Kraft dieses alten Heroen, indem er andrerseits sein contrapunktistisches Wissen an ihm bereicherte und die Macht der Polyphonie höher schätzen lernte. Gedrängt von der Noth des Tages unternahm er sodann im Frühjahre 1789 in Begleitung seines Gönners, des Fürsten Carl Lichnowsky, eine Kunstreise nach dem deutschen Norden, der ihm bis dahin unbekannt geblieben war. Hier nun, in Dresden, Leipzig und Berlin fand er den Nachwuchs jener harmonisch-contrapunktischen Schule des großen Seb. Bach und war besonders in Leipzig, wo ihm der Cantor Doles des Altmeisters Motetten zu lesen gab, von der Größe und Allgewalt dieser Schreibweise so innerlichst ergriffen, daß er sich von da an mehr und mehr auch dieser eigentlichen Sprache des deutschen Tiefsinnes zuwandte. In Berlin suchte ihn der König Friedrich Wilhelm II. als Kapellmeister zu gewinnen. Mozart wollte aber seinen Kaiser nicht verlassen, und dieser gab ihm vielleicht aus Anerkennung einer solchen Anhänglichkeit im Herbst desselben Jahres einen neuen Operntext zu componiren. Das war „Cosi fan tutte", dieses reinste

Bild eines heitern Sinnendaseins, das in der sprudelnden Fülle seiner spielenden Melodien kaum ahnen läßt, daß des Meisters Seele auch die tiefern Tiefen des menschlichen Lebens kannte. Im Ganzen ist diese Oper kein Fortschritt der Kunst zu nennen, so sehr sie auch im Einzelnen nicht bloß ihres Schöpfers stets vollendetere Reife und an mancher Stelle sogar eine Fülle und Eigenheit des dramatischen Lebens bekundet, wie keine der übrigen Opern Mozarts. Doch ist sie wesentlich eine Opera buffa im alten Styl. So war auch ihr Erfolg nicht hervorragend und brachte ihrem Maestro um so weniger die gewünschte freiere Lebensstellung, als der Kaiser bereits kurz nach der ersten Aufführung starb. Der neue Kaiser, Leopold II. war Mozart nicht zugethan, und da sich dieser somit wieder ganz auf sein eigenes Können angewiesen sah so unternahm er im Oktober 1790 abermals eine Kunstreise und zwar diesmal zur Kaiserkrönung nach Frankfurt. Allein auch diese Reise brachte den erhofften Gewinn nicht. So konnte es also dem Meister nur erwünscht sein, als ihm im Frühjahr darauf (1791) von einem untergeordneten Impresario, der ein hölzernes Theater im Stahrenbergischen Freihause auf der Wieden besaß, — von dem bekannten Emanuel Schikaneder der Antrag geschah, eine Zauberoper zu schreiben. Zwar wollte Mozart anfangs nicht darauf eingehen, weil es ihm eine Entwürdigung schien für ein Possenwerk seine edle Muse dienstbar zu machen. Da jedoch Schikaneder ihm vorstellte, nur durch ein solches Werk könne sein Unternehmen vor völligem Ruin gerettet werden, siegte Mozarts Gutmüthigkeit, und Schikaneder verfaßte darauf nach einem Wielandschen Märchen den Text zur „Zauberflöte".

Mozart begann sogleich die Composition. Als aber der erste Act fast vollendet war, ergab sich, daß das Leopoldstädter Theater, welches der Schikanederschen Bühne auch sonst durch

seine Concurrenz vielen Schaden anthat, den Stoff bereits ebenfalls zu einer Oper verarbeitet hatte und dieselbe unter großem Zulauf aufführte. Es ward also beschlossen, um die bereits fertige Musik nicht ungenützt zu lassen, dem Sujet eine andere Wendung zu geben, indem man aus dem bisherigen Zauberer Sarastro einen Weisen und großen Menschenfreund machte, d. h. in den Stoff die Neigung der Zeit für Humanität und Aufklärung hineinverwebte, sowie sie sich hauptsächlich im Freimaurerorden darstellte. Und da auch Mozart Freimaurer war und den wohlmeinenden Grundsätzen des Ordens mit aufrichtigstem Gemüthe anhing, so ward ihm die Composition dieser Partien der Oper jetzt zu einer fast heiligen Sache, und er bemühte sich denselben eine solche Weihe und Tiefe, eine solche Fülle und Kraft der innersten Empfindung zu verleihen, daß das Ganze eine Art von religiöser Färbung erhielt. In diesen Partien aber bereicherte Mozart die Oper nun auch mit jenen Schätzen der deutschen Polyphonie, die ihr bis dahin fast gänzlich gefehlt hatten, und gab so der dramatischen Musik auch nach dieser Seite hin eine Bedeutung, die die Oper fortan in jeder Art über den bisherigen Zweck eines bloß reizenden Spieles erhob und sie wie das Drama und das Oratorium zu einem Mittel machte, die höchsten Ziele des Menschengeschlechts, die ernstesten und heiligsten Fragen des Lebens nach ihrer Art zu lösen. Und diese Aufgabe ward fortan der Musik überhaupt, so daß man sich allgemach auch gewöhnte, den Musiker, der bisher in der Gesellschaft eine wenig geachtete Stellung eingenommen hatte, durchaus als einen ebenbürtigen Menschen, als wahren Künstler und Propheten zu betrachten. Doch ganz drang dieses erst durch, als auch die Instrumentalmusik sich zu dieser ernstesten höchsten Aufgabe aufschwang. Dies geschah durch Beethoven, und er gerade war es, der die „Zauberflöte“ an die

Spitze nicht bloß der Mozart'schen Opern sondern überhaupt der bisherigen Tonkunst zu stellen pflegte.

Der eigentliche Fortschritt in der Musik dieser Oper läßt sich im Wesentlichen darauf zurückführen, daß jene einfache Natürlichkeit und Wahrheit, die bereits Gluck für jeden Ausdruck der Empfindung und Stimmung verlangt und auch Mozart in seinen bisherigen Opern durchaus nicht aus dem Auge verloren vielmehr noch gesteigert hatte, in der Zauberflöte einen Grad erreicht, die man als wirkliche Vollendung bezeichnen kann. Dies hat zunächst seinen Grund darin daß wie bereits angedeutet ward, der Text dieser Oper wie der der Entführung deutsch ist und also die gesammte Melodiebildung nach dem Geiste einer Sprache gemacht werden konnte, die ja zu der gleichen Zeit auch in der Dichtkunst Werke hervorbrachte, deren innerste Wahrheit und natürliche Schönheit von keiner Zeit je erreicht worden sind. Die Freiheit von jeder Künstelei und Ziererei, von jedem Effect und besonderm Affect, die unserer Sprache eigen ist, dieser einfache und natürlich innige Ausdruck jeder, der feinsten und zartesten wie der tiefsten Herzensregung zwang auch die Musik zu jener unbefangen natürlichen Weise, in der sie wahrhaft Ausdruck des menschlichen Gefühles wird. Wie die deutsche Sprache in innerlichen Dingen nicht lügen noch affectiren kann, so ward auch die Musik selbst zu den kindlich unbeholfenen Worten der Zauberflöte der lauterste Wiederhall der deutschen Herzensreinheit und Wahrhaftigkeit. Und wie mit der vollkommenen Wahrhaftigkeit der Ausdrucksweise auch der erste Schritt zur wahren Größe und zur wahren Schönheit gegeben ist, so überstrahlt auch diese Periode der Musik alle vorhergegangenen so, daß man sie schlechtweg die klassische nennt. Zudem ward es fortan die ausgesprochene Meinung Aller, daß es die Dinge des Herzens, die greifbaren Erfahrungen des eigenen innern

Lebens seien, mit einem Worte die ganze Wirklichkeit der Dinge, soweit sie mit dem Ohre und dem Geiste zu fassen ist, was den eigentlichen und tiefsten Inhalt unserer Kunst bildet. Auch die „Zauberflöte" hatte diese wirkliche Welt zu ihrem Gegenstande, ja in noch höherem Grade als „Figaro" und „Don Juan". Denn in dem Märchenspiele und in dem Gewande ägyptischer Priesterweisheit verbargen sich alle Empfindungen und Gedanken, die Herz und Geist jener Tage erfüllten; und die Musik war es erst recht eigentlich, die diesen verborgenen Inhalt enthüllte. So sprachen Papageno's Lieder die ganze unbefangene kindlich heitere Lebensanschauung jenes Jahrhunderts aus, in dem das Volk, die Gesammtheit der Menschen zum Bewußtsein ihres eigentlichen Wesens kaum weiter erwacht war, als daß man die Berechtigung des Individuums in der Geltendmachung seiner natürlichen Neigungen und seiner Herzensbedürfnisse suchte. Aber dieses that jene Zeit mit einer Innigkeit und Stärke, von der unsere Tage kaum noch eine Vorstellung haben. So gab sie einem Mozart wie einem Goethe den Stoff zu künstlerischen Bildungen, die eben in ihrer Art durchaus so ewig sind, wie die Werke eines Phidias, eines Raphael oder Shakespeare's. Allein auch die Gedanken, die sich jene Zeit über die göttliche Natur des Menschen und seine heiligsten Pflichten gegen das Ewige machte, fanden mit ihrer ganzen Innigkeit und schuldlosen Unbefangenheit die schönste Darstellung in jenen ernsten Partien der Oper und machten die Sprache der Musik von Neuem zu einem Mittel die höchsten Dinge auszudrücken, machten sie ernst und nachdrücklich, wie die Wirklichkeit selbst ist. So ward auch diese Oper, die man anfangs bloß als ein ergötzliches „Spectakel" betrachtet, mehr als Alles ein Vorbild für die gesammte Weiterentwicklung der Musik im Großen wie im Kleinen, und zwar dies in einem solchen Grade, daß nach dieser Seite

hin nur Göthe's Faust mit ihr verglichen werden darf. Auch die Umbildung des mittelalterlich-griechischen Tonmaterials, das nur zur Homophonie und einer unmelodischen Polyphonie geschickt gewesen war und sich bereits im 16. Jahrhundert unserm modernen harmonischen Tonsysteme zuzuwenden begann, erscheint erst als vollständig vollbracht in dieser Periode der Musik und zwar am allerreinsten in der „Zauberflöte". Dabei nun sind die mannigfachen Unterschiede und Charakterisirungsmittel, die das alte Tonsystem in seinen verschiedenen Tongeschlechtern besaß, durchaus nicht verloren gegangen. Vielmehr beweist sich der Fortschritt der gesammten Kunst auch darin, daß die jetzige Musik, insbesondere Mozart, diese Eigenthümlichkeiten der alten Tongeschlechter mit vollkommener geistiger Freiheit und künstlerischer Absicht verwenden lernt, d. h. sie eben nur als Mittel der Charakteristik gebraucht, im Gegensatz zu den Alten, die bezwungen von einer Kunstweise, die ganz aus ihrem Zustande, aus einer gewissen innerlichen Leerheit und Gedrücktheit hervorgegangen war, sich nicht mit voller Freiheit zur vollkommen objectiven Darstellung innerer Zustände emporzuschwingen vermocht hatte. Diesen Gewinn brachte eben die Erfindung der Oper mit sich, und sie erreichte in Mozart zum ersten Male allgemeine, ja in gewisser Weise welthistorische Bedeutung.

Während nun der Meister an der „Zauberflöte" arbeitete, erhielt er rasch hinter einander zwei Aufträge zu bedeutenden Werken. Ein Unbekannter bestellte ein „Requiem" und die böhmischen Stände zur Krönung des Königs Leopold II. die Composition von Metastasio's La Clemenza di Tito. Diese Oper ist eine Opera seria im alten Style und verräth Mozarts Meisterschaft oder vielmehr den Fortschritt der gesammten Kunst mit Evidenz nur an einer Stelle, im Finale des ersten Acts. Hier allein zeigt der Componist die Größe

der dramatischen Kunst und den Styl, den er und Gluck in dieselbe gebracht hatten, aber er zeigt sie auch in ihrer ganzen überwältigenden Bedeutung. Nach der Aufführung machte er sich dann sofort an die Vollendung der „Zauberflöte" und war nun, da der „Titus" nicht den gewohnten Erfolg gehabt hatte, doppelt bemüht, in den noch zu componirenden ernstern Partien des Werkes (Priesterchöre, Marsch, zweites Finale ꝛc.) die eigene Meisterschaft wie die ganze Weihe und Würde seiner Kunst darzuthun. Dann wandte er sogleich, als ihn Proben und Aufführung dieser Oper, die bald halb Wien in Schikaneders Bretterbude zog, nicht mehr abhielten, seine ganze Zeit und Kraft der Composition des Requiems zu, von dem er oft aussprach, er schreibe es für sich selbst. Und in der That, ehe er trotz rastloser Bemühung das Werk vollendete, sank er erschöpft an dem Wege nieder, der ihm wie wenigen Menschen die Freuden und Leiden des Lebens in reichem Maße zu kosten gegeben hatte.

Das Requiem vollendete dann nach des Meisters Aufzeichnungen und mündlichen Anweisungen sein Schüler Süßmayr, und es ward dem Besteller, als welcher uns heute der Graf Walsegg bekannt ist, übergeben. Dieses Werk, soviel des Herrlichen und Herrlichsten es enthält und so sehr es Tiefen des menschlichen Gemüthes, Regungen eines edlen gottergebenen Herzens aufdeckt, wie wir sie kaum irgendwo reiner und wahrer wiederfinden, — in der Kunstgeschichte ist es nicht als ein besonderer Merkstein zu bezeichnen. Denn in den Formen lehnt es sich meist an die alte bereits festgestellte Polyphonie der kirchlichen Meister an, freilich mit hoher Kunst und wahrhaft schöpferischer Freiheit, und im Geiste ist es nicht von einer solch einfach großen Wahrheit und Tiefe, daß es eben neben die höchsten Schöpfungen eines Palestrina oder Bach gestellt werden könnte. Es weht nicht durch das Ganze

der rein religiöse Hauch jener früheren Jahrhunderte; vielmehr verräth das Werk an vielen Stellen den dramatischen Componisten, der der Welt und den Verwicklungen menschlicher Leidenschaften ergeben war und all sein Sinnen und Trachten darauf gerichtet hatte, diese Zustände des Herzens mit Wahrheit, Kraft und Tiefe auszusprechen. Wie aber dieses ihm gelungen war, ergibt die Betrachtung der weiteren Entwicklung unserer Kunst mit voller Evidenz, da mit Haydn und Beethoven die ganze Reihe der dramatischen Componisten unsers Jahrhunderts auf einem Werke wie die Zauberflöte in sehr wesentlichen Dingen ihres Schaffens fußt und vor Allem heutzutage jene Tendenzen einer echt deutschen dramatischen Musik zur Wirklichkeit zu werden beginnen, die Mozart bereits im Jahre 1785 aussprach, als er dem Theaterdichter Anton Klein in Mannheim bei Beschreibung der Wiener Bühnenverhältnisse die so naiven und doch so überzeugungsvollen Worte zurief: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüthe gedeihen und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu reden und gar deutsch — zu singen!!!"

Der edle Meister, noch heute könnte er diesen Klageruf mannigfach ausstoßen! — Und doch wenn wir sehen, wie die Frucht die er mit Gluck gesät und die dann in den hoch dramatischen Partien eines Fidelio und einer Euryanthe die schönsten Keime trieb, jetzt wirklich auszuwachsen beginnt und jene echte dramatische Recitation erzeugt, die das höchste Pathos aufeinanderplatzender menschlicher Regungen und Bestrebungen mit der vollen Kraft der Ueberzeugung darzustellen vermag, — wenn wir sehen daß auch die Musik jetzt die

Sprache gefunden hat, in der die Alten wie Shakespeare, Schiller und Göthe die tiefsten Conflicte menschlicher Leidenschaften auszudrücken verstehen und daß in jener Sprache, die bisher nur einzelne Höhenpuncte der Handlung zu begleiten vermochte, jetzt wie es doch sein soll, der ganze Vorgang sich erhält und so auch im musikalischen Drama jene echt tragische Stimmung hervorgebracht wird, die man bisher als ein Vorrecht des blos gesprochenen Dramas betrachtete, — wenn wir alles dies genau betrachten, dann ist wohl mit ruhigem Stolze auszusprechen, daß der Zeitpunkt wo „das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüthe gedeihen wird" nahe genug erscheint, ja daß er in Werken wie Richard Wagners „Tristan und Isolde" sich schon als vielfach erreicht darstellt. Und nichts kann uns so sehr davon überzeugen, daß in den Bestrebungen der heutigen Kunst eine echte und fruchtbare Fortbildung der Tendenzen eines Mozart und Gluck liegt, nichts kann auch so unmittelbar in das Verständniß dieser allerneuesten Schöpfungen der dramatischen Musik einführen als eben die Betrachtung des Entwicklungsganges eines Künstlers wie Mozart. Und schwerlich wird Jemand der diesen Entwicklungsgang mit vollem Ernst ins Auge faßt, mit uns der freudigen Einsicht sich entziehen, daß zwar hier die dramatische Musik in strahlender Vollendung erscheint, aber doch auch hier wie bei Gluck und bei Beethoven nur erst die keimvollen Anfänge zu der Kunstform liegen, die eine besondere Schöpfung gerade unserer Tage werden zu sollen scheint, zu jenem wahren musikalischen Drama, das die Kraft der beiden edelsten Künste, der Musik und Poesie, ja die Blüthe aller Kunst zu einem höchsten Ganzen in sich vereint. Möge also auch die vorstehende rasch überfliegende Betrachtung eines Stückes der Vergangenheit unserer Kunst uns das Verständniß der Aufgaben der Gegenwart näher gebracht haben.

VII.

Joseph Haydn und die Instrumentalmusik.

Ein Vortrag.

Die Instrumentalmusik ist das jüngste Kind der Bestrebungen, die der menschliche Geist auf dem Gebiete der Tonkunst gemacht hat. Natürlich, denn sie ist ja auch die reinste Musik, nichts als Spiel der Töne, ohne Anlehnung an Worte oder Handlung und bloß durch ihre allereigensten Mittel einen geistigen Inhalt offenbarend. Es mußten also erst alle jene Stufen vorausgegangen sein, wo sich Musik aus dem Worte heraus die ersten Weisen schaffte, und es mußte an Dichtung, Tanz und Handlung erst eine Reihe bestimmter Formen, die rein musikalische Gliederung besitzen, gewonnen sein, ehe die Instrumente selbstständige Stücke ausführen konnten. So sehen wir denn auch die Instrumentalmusik erst dann entstehen, als feste stehende Formen des Liedes oder des Tanzes gegeben waren.

Im Mittelalter war es wie bei den Griechen, daß Instrumente nur zur Begleitung des Chores theils wegen der Verstärkung theils wegen des sicheren Anhalts für die Sänger verwendet wurden und dann unisono je nach ihrer verschiedenen Tonhöhe mit den verschiedenen Stimmen gingen und deßhalb auch nicht besonders aufgeschrieben wurden. Dazu

wurden besonders cornetti, zu deutsch Zinken und Posaunen, allenfalls auch Trompeten gebraucht. Die Saiteninstrumente zeigten nicht Würde des Klanges genug, um dem Kirchenchore zu dienen, sie waren in den Händen der Menetriers, die damit ihre weltlichen Liedchen begleiteten. Doch gab es schon Lautenisten und Zytheristen, die auf ihren Instrumenten besondere Stückchen ausführten, und auch die Stadtpfeifer und Thürmer verstanden auf ihren Blasinstrumenten schon mehr als Fanfaren zu machen. Als ein besonderer Virtuose auf allen damaligen Instrumenten wird der blinde Nürnberger Carl Paulmann genannt, der viele Schüler bildete und 1473 in München starb. Allein erst mit der Erfindung der Oper traten die Instrumente mit einem gewißen selbstständigen Rechte in die Kunstmusik ein, indem sie das Bedürfniß nach vollerer mannigfacher Klangwirkung, das die lange Uebung der Polyphonie erzeugt hatte, auch in dem homophonen Recitativ durch Anschlagen der einfachen Grundharmonien befriedigten und sogar den Gesang mit kurzen Gängen (Ritornells) einleiteten und schlossen. Selbstständige Formen aber zeigten sich hier höchstens im ersten Keime. Noch im 16. Jahrhundert finden wir sogar den Tanz in dem allgemein üblichen Madrigalstyle geschrieben, wie z. B. eine im Jahre 1529 in Paris gedruckte Sammlung alter französischer Tänze beweist. Bald aber wichen die Instrumentalisten besonders in den Opern davon soweit ab, daß sie nur noch dem Madrigal ähnliche Formen gebrauchten; diese kurzen fünf- bis sechsstimmigen phantasieartigen Sätze, bei denen die Instrumente im Einzelnen nicht angegeben waren, hießen Sinfonien und ihre auch noch polyphone, nicht melodiöse Schreibart bezeichnete man mit dem Namen Ricercare*. Auf dem Ricercare

* Den gleichen Namen führt auch eine ganz besondere mit gesuchten Schwierigkeiten angehäufte Fugenart.

beruhen die eigentlich selbstständigen Instrumentalformen der spätern Musik. Es ward allmälig mehr figurativ als polyphon und gewann auch mit der Neigung der Zeit bald das Prävaliren der Melodie und der bereichernden Harmonie; ja als durch die Umbildung der alten Tonarten, besonders durch Erfindung des Dominantseptimenaccordes, die Modulation in fremde Scalen möglich und allgemein üblich ward, bemächtigte sich auch das Ricercare der gewohnten Sequenzen, d. h. Wiederholungen einer musikalischen Phrase auf derselben oder einer andern Tonstufe* und gewann bald die Fähigkeit des Periodenbaues, das Verhältniß von Satz und Gegensatz, aus dem in rein musikalischer Fortgestaltung mit der Zeit größere Formen hervorgehen konnten. Dies nannten die Italiener Quadratura, die Franzosen Carrure (vgl. Schelle, Tannhäuser in Paris).

Mit dem wachsenden Bedürfniß waren natürlich auch bald die Instrumente vermannigfacht und vervollkommet und zwar wieder zunächst in Italien. Im 17. Jahrhundert erscheint die Stimmung der Bogeninstrumente, die bereits im 12. und 13. Jahrhundert bei den Jongleurs und Troubadours zur Begleitung des Gesanges dienten aber erst im 16. Jahrhundert ständig die vier Saiten und die jetzige Gestalt erhielten, als vollständig geregelt, und die Geigen von Cremona Brescia und Innsbruck sind noch heute nicht übertroffen. — Monteverde sogar gebrauchte zur Begleitung seiner Opern im Jahre 1608 bereits folgende Instrumente: 2 Gravecembali, 2 Contrabassi da Viola, 10 Viole da Brazzo, 1 Arpa doppia, 2 Violini piccioli alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organi di Legno, 3 Bassi da Gamba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 Flautino alla vigesima seconda (Flageolet),

* Sequenz, Sequentia, Prosa bedeutet auch eine besondere Art von Hymnus im ältesten Kirchengesange. Die im Text gemeinte Sequenz heißt in ihrer Uebertreibung auch Schusterfleck oder Rosalie.

1 Clarino mit 3 Trombe sordine, — ein reiches Orchester, allein ohne jene Individualisirung der einzelnen Kräfte, die erst dieses Institut selbstständig und mächtig machte. Seine Ouverture war eine Toccata, die dreimal gespielt wurde.

Auch mit Instrumenten begleitet waren Carissimis Cantaten und Motetten, die ebendeßwegen von ihrer Zeit über alles gelobt werden. Doch war Italien nicht das Land, wo das Orchester als solches weiter gebildet und zu selbstständigen Formen gebracht werden sollte. Auch Deutschland, obgleich dort bereits 1682 der Chor der Instrumente im Singspiel (z. B. in Jacobs Heyrath von Chr. Weise 1682) dem Gesangspart gegenübertretend, immer erst bei den Pausen einfällt und ein kräftiges vollklingendes Nachspiel hat*, war es nicht, sondern das weit unmusikalischere Frankreich. Zwar hatte Italien, das in Frescobaldi den bedeutendsten Orgelspieler seiner Zeit hervorbrachte, auch den besten Geiger erzeugt, den Römer Corelli (1653—1713), der bereits reizende kleine Stückchen für sein Instrument und für Klavier, ja auch Trios, Quartetts und Concerti schrieb; und seine Zeitgenossen Geminiani und Vivaldi werden noch heute in ihren Violinsachen von Kennern geschätzt. Ebenso waren auch bereits zur Zeit

* In einem 1653 zu Wolfenbüttel aufgeführten „Götter- und Festspiel" begleitet die Musik die verschiedenen Aufzüge der Götter und Nymphen, theils geheimnißvoll von ferne einsetzend theils lauter, und je für die auftretenden Personen passende Instrumente wählend: — als Flora durch Merkur eingeführt wird, spielt die Viola da Gamba auf; als er den Bacchus bringt, lassen sich Zinken und Flöten hören, und als Phöbus und Minerva erscheinen, „gehet die ächte Musik an" und währt bis zu ihrem Aufschweben. Chrysanders Jahrb. für musik. Wiss. I. Bd. S. 173. — Die bairische Hofkapelle, eine der berühmtesten ihrer Zeit, bestand im Jahre 1577 unter Orlando di Lasso's Leitung aus 11 Trompetern und Pauckern, 7 Violinisten, 7 Bassisten, 7 Tenoristen und 3 Altisten. Niederländer und Italiener bildeten die Mehrzahl.

Leonardo Leo's dem Stock der Geigen gegenüber in der Begleitung die Bläser (namentlich Chalumeau, Oboen und Hörner oder auch wohl Flöten und Fagotts oder Trompeten) leise concertirend aufgetreten, und wir bemerken eine feine Anwendung dieser Vortheile auch bereits bei Sebastian Bach wie bei Händel in den Oratorien. Auch findet sich um 1730 in Neapel schon die regelrechte Einrichtung eines Orchesters. Allein die Opera seria, die mehr auf möglichst reiche Ausbildung des Gesanges und des feinen musikalischen Dialogs als auf Charakteristik der einzelnen Personen ausging, verwendete diese Fortschritte nicht in solcher Weise, daß sich hier das Orchester zur selbstständigen Macht aufzuschwingen vermocht hätte, und so nützten ihr zunächst auch die Erfindungen der großen Geiger Tartini, Nardini, Pugnani wie Sacchinis allerliebste Streichquartetts wenig. Ebenso fanden die Klaviersonaten eines Domenico Scarlatti († 1757) erst bei den Schülern eines Bach und Händel, die selbst auf Klavier und Orgel die Instrumentalformen tausendfach bereicherten, ihre volle Zukunft und flossen erst dann in die Instrumentalmusik ein. Den nächsten großen Vorschritt für diese machten jedoch wie gesagt erst die Franzosen.

In Paris existirten bereits seit Ludwig XIII. jene vingt-quatre Violons du Roy, für welche Männer wie Henry le Jeune und Boesset kleine Kammerstückchen schrieben, die aber von einer Individualisirung der einzelnen Instrumente wenig wissen. In der Oper nun glaubte Lambert, der Schwiegervater des Componisten Lully, in diese Orchesterstückchen mehr Leben zu bringen, wenn er, wie es auch in der Recitativbegleitung der Oper geschah, Tact und Tempo häufig wechselte. Lully aber, der von seiner italienischen Heimath das Ricercare mitgebracht hatte, verwendete wie seine Landsleute anfangs dieses als Ouverture. Allein bald machte er daraus zwei

gesonderte Theile, von denen der erste in figurativem Style mit liedmäßiger Anlage in den zweiten einleitete, der als Reprise munter ablief und polyphon gearbeitet war. Aus diesem Gegensatz, der ein rein musikalischer war, entwickelte sich später die Ouverture, sowie sie Händel Rameau und Gluck anwendeten, ganz im Gegensatz zu der Weise der Italiener, die in ihrer „Symphonie" seit Alessandro Scarlatti nur eine Reihe von 2 oder 3 verbandlos hinter einander ablaufenden Sätzchen geben, die höchstens den Gegensatz zeigen, daß das mittlere der drei Stücke im langsamen Tempo geht; noch in Mozart's Ouverture zur Entführung findet sich diese Form. Freilich waren Lully's Geiger just wie die französischen Sänger noch so ungeschickt, daß sie nicht einmal die richtige Applicatur kannten und das 3gestrichene c mit dem vierten Finger zu erreichen strebten, woher Lully's bekanntes Gare l'ut! rührte. Auch hatten die Pariser erst um 1700 den italienischen Contrabaß bekommen, und diese Riesengeige erregte damals solches Erstaunen, daß sie nur Freitags in den Gallavorstellungen vorgeführt und dies Ereigniß dann extra auf dem Theaterzettel angezeigt wurde. Allein die Vorliebe der Franzosen für alles Descriptive und charakteristisch Malende führte auch in der Musik bald zu einem besonderen Gebrauch der Instrumente, und wie in keiner ihrer musikalischen tragédies neben der Darstellung menschlicher Leidenschaften die großen Vorgänge in Natur und Leben, Sturm Gewitter Schlachten rc. fehlen durften, so lernten auch die Operncomponisten bald die Instrumente zu solcher Malerei selbstständig verwenden. Doch erst Rameau, der ja überhaupt die französische Oper erst zu künstlerischer Bedeutung erhob, wußte hier mit Geist und Geschick vorzuschreiten, und wie er der große Harmoniker auch bereits die wichtigen Vortheile der tiefern Färbung durch Accorde verstand, so wußte er eben

durch geschickte Vertheilung der charakteristischen Intervalle an die besondern Instrumente Effecte zu erzielen, die noch heute frappiren. Dies zeigt am schlagendsten seine Ouverture zum Prolog der „Nais". Auch besaß sein Orchester bereits alle Instrumente außer den Posaunen, die freilich nebst dem Hautbois bereits i. J. 1582 in einem Ballet des Maitre Salomon zur Vermählung des Duc de Joyeuse mit Louise von Lothringen vorkommen, die aber erst Gluck in der Oper verwendete. Die Clarinetten, die der Nürnberger Chr. Denner (1655—1707) erfunden hatte, freilich benutzte auch Rameau nur spärlich, und noch seltener versammelte er die einzelnen Truppencorps zur Massenwirkung. Dafür aber war er im Einzelnen desto charakteristischer, und sein unvorbereitet einsetzender verminderter Septimenaccord bedeutet denn auch ganz etwas anders, als die zahme Weise, wie z. B. ein Leonardo Leo diesen Proteus unter den Accorden verwendet.

Ist nun auch nicht ersichtlich, daß Rameau eine besondere Reihe von neuen musikalischen Formen geschaffen hat, und war ihm auch sogar der Keim zu seiner Ouverturenform von Lully überkommen, so ist er eben durch diese doch der Schöpfer des Instrumentalsatzes zu nennen, und nur von ihm erlernte Gluck, der auch nicht durch besonders neue Erfindung von musikalischen Formen verdienstvoll ist, jene Verwendung der Instrumente zur dramatischen Charakteristik, die uns noch heute mit so großer Gewalt ergreift. Dadurch kam denn überhaupt erst die Ahnung in die Musiker, daß die einzelnen Instrumente ganz besondere Individualitäten, die Auseinanderlegung der menschlichen Stimme in ihre Besonderheiten sind, und man dachte daran, nicht mehr wie Seb. Bach es noch meist in seinen Clavierconcerten gethan, die Instrumente unisono oder doch ohne andern Unterschied als einen contrapunctistischen mit einander gehen zu lassen, sondern auch in reinen

Instrumentalsachen ihren besondern Charakter zu wahren. Das Land, dem diese höhere Aufgabe ward, konnte nur Deutschland sein, weil nur da jene Fülle und Tiefe innern Lebens ist, die sich als reine Musik auszusprechen das Bedürfniß hat.

Die nächste Form nun, die für die Entwicklung der Instrumentalmusik von entscheidender Wichtigkeit war, die Sonate ist zwar in ihrer Erfindung nicht rein deutsch, wie ja auch der Name auf Italien deutet; allein ein Deutscher, Ph. Em. Bach war derjenige, der dieser Form diejenige Bedeutung und Vollendung gab, daß aus ihr sich Quartett und Symphonie, die Blüthe der Instrumentalmusik, entwickeln konnte. Auch Lully hatte für das Klavier geschrieben, und sein Schüler Georg Muffat (16?—1704) der auch bei Couperin gelernt hatte, war durch seine Sonate di Camera für fünf Streichinstrumente * sogar berühmt. Ebenso sind der Engländer W. Bird (1543—1623), der weltberühmte Venetianer Johannes Gabrieli (1549—1612), der Deutsche S. Scheidt (1587—1654), der Franzose L. Chambonnières (1613—1670), sowie H. Purcell (1638—95), Buxtehude und Murschhauser und vor allem François Couperin (1668—1733) le grand genannt und Kuhnau in Leipzig (1667—1722) durchaus verdienstvoll um die Ausbildung verschiedener Formen, die von den Tänzen und Tanzliedern hergenommen und unter dem italienischen Namen Partita (Partie) oder dem französischen Suite aneinandergereiht und mit einer sogenannten Ouverture (Fantasie, Präambulum, Präludium u. s. w.) eingeleitet stets die gleiche Tonart anhielten. Auch der jüngere Muffat, Georg's Sohn Gottlieb, der des berühmten Theoretikers Fux Schüler und Nachfolger als Hoforganist in Wien war, schrieb unter den Titel Com-

* Im Jahre 1682 in Rom geschrieben. Es waren dies aber nur Orchestersuiten, wie immer mit Begleitung des Clavichords.

ponimenti musicali per il cembalo um 1727 eine Reihe solcher Suiten, die schon recht frei und fein in der Behandlung der verschiedenen Tanzformen sind. Allein alle diese Componisten wurden auch in diesen Formen wie überall von den norddeutschen Meistern Händel und vor Allem Seb. Bach so sehr übertroffen, daß erst hier ein großer Reichthum nicht bloß an musikalischer Gestaltung, sondern auch an gewissen bewußten Empfindungen und Stimmungen hervortritt. Und doch ist auch dies Alles wesentlich mehr Tonspiel, Zeitvertreib der Phantasie mit allerlei Erfindungen und Gestaltungen als jene Aeußerung des innersten Gemüthslebens, die uns erst die Instrumentalmusik für das Herz werth und für das geistige Leben bedeutend macht. Zwar schreibt Seb. Bach diese Klaviersachen, wie der Titel seiner eigenen Ausgabe (1726 ff.) besagt, vor Allem „zur Gemüths-Ergetzung"; aber er bezeichnet sie zugleich in aufrichtiger Naivität ganz richtig mit dem Namen „Klavierübung" und wollte selbst sein weltberühmtes „Wohltemperirtes Klavier" nicht anders als wie eine Uebung für Klavierspieler angesehen haben, derweilen ihm seine Gesangscompositionen, Kantaten Motetten Messen Passionsmusiken ꝛc. einen viel höhern Zweck, den eigentlichen Zweck aller kirchlichen Tonwerke, den der Erbauung und religiösen Erhebung hatten. Wenn nun gleich auch dieser Zweck noch ein außerästhetischer ist, so geht er doch zu den letzten Zielen aller Kunst, der Veredlung und innerlichen Hebung des Menschen direct hin. Jene Klaviersachen aber sind wesentlich nur blosses Formenspiel, jedoch von einem so unerschöpflichen Reichthum, von einer solch tausendfachen Mannigfaltigkeit, daß sie für alle Zeiten ein Gegenstand, wenn auch nicht der eigentlichen „Gemüths-Ergetzung" — denn dazu haben sie nicht innern Lebensgehalt genug, — so doch der Ergötzung der Phantasie und namentlich Gegenstand des eifrigsten Stu-

diums aller echten Musiker bleiben werden. Kleine schüchterne Züge des echt deutschen Humores aber geben diesen Sachen trotz allem Zopf und Puder auch hin und wieder den Reiz des aus freiem Geiste erzeugten Kunstgebildes. Im Ganzen aber bleiben diese Werke zu sehr abstract, zu sehr ein Spiel der elementaren Kräfte und Kräftchen, haben zu wenig individuelles Leben als daß sie unser heutiges Empfinden dauernd zu fesseln vermöchten. Und so ist denn auch nicht von ihnen aus der nächste Fortschritt in der Musik geschehen, sondern von einer viel weltlichern, scheinbar unbedeutenderen Seite her.

Die Partiten Sebastian Bach's sind nämlich wie die der andern eine Aneinanderreihung der damals üblichen Tanzformen. An der Spitze steht nach der einleitenden Sinfonie, Ouverture, Präludium ꝛc. sehr vorwiegend die ernste Allemanda; dann folgen gewissermassen als Suite der Allemande in bunter Reihenfolge der Tänze der übrigen Nationen: die hüpfende Gavotte, Bourrèe, der vornehme Menuett, die würdevolle Sarabanda, die lebhaft bewegte Gigue, Passepied, Passacaglia, Courante, Cebell, Tambourin, Balletto, Gaillarde, das tändelnde Rigaudon, Rondo, Canzona, Paduana, Galliarde u. s. w. Sie sind nach Art und Charakter verschieden genug und meist auch sehr ausgeprägt in ihrer Weise, aber nicht Tänze, sondern gewissermaßen Tanzbilder; doch hüte man sich in ihnen solche Bilder des concreten Lebens schauen zu wollen, solche Individualisirung wie sie ein Haydn und Mozart in ihren Menuetts oder gar Beethoven in seinen Scherzos gegeben hat. So hat sich denn auch nur Einzelnes von ihnen lebensfähig erwiesen. Die Suite selbst vollendete sich mit Seb. Bach, allein die Menuett zog sich in die neue Form der Sonate und namentlich der Symphonie hinüber. Woher diese Form rührte, darauf weist uns eine „Clavier-Uebung" Seb. Bach's aus den 1730ger Jahren, die er selbst

als nach italienischem Gusto componirt bezeichnet. Sie ist unter dem Namen „Italienisches Concert" bekannt und enthält drei Sätze, die in ihrer Folge wie in ihrer inneren Structur durchaus als Sonate zu bezeichnen sind. Bach kannte diese Form also sehr wohl*, sie schien ihm aber nicht merkwürdiger und fruchtbarer als andere, denn wir finden sie sonst nicht wieder gebraucht. Er benutzte sie ebenso gut als Studie und Clavierübung, wie die französische Ouverture, von der er ja auch Musterbeispiele lieferte. Erst sein Sohn Ph. Emanuel ergriff die Sonate mit jenem künstlerischen Bewußtsein, welches in ihr das richtige Mittel erkennt, einem besondern Anschauen und Empfinden Ausdruck zu verleihen.

Freilich auch ein Zeitgenosse Sebastian Bach's, der obenerwähnte berühmte Klavierspieler Domenico Scarlatti (1683—1757), hat bereits Sonaten geschrieben, die noch heute sehr wohl anzuhören sind. Er war der Sohn jenes großen Operncomponisten Alessandro Scarlatti und so von Jugend auf jener die characteristische Darstellung von Zuständen und Empfindungen anstrebenden Musik vorzugsweise zugewandt. Er galt als der größte Klavierspieler seiner Zeit, hat sich jedoch einmal in Venedig (im Jahre 1709), als er einen Wettstreit mit Händel hatte, überzeugen müssen, daß der Reichthum der Gestaltungen, den dem Deutschen seine Kenntniß des Contrapuncts und der Harmonie gewährt, vor Allem auch auf dem Klaviere von unberechenbarem Vortheil ist; er ward von dem schwarzgewandeten Manne, der in der glänzenden Gesellschaft anfangs unbeachtet dagestanden hatte, vollständig besiegt, bekundete aber auch die eigene geistige Bedeutung völlig

* Hatte doch schon der obengenannte geistreiche Kuhnau, den Bach sehr verehrte, im Jahre 1695 Sonaten herausgegeben, so daß mancher geneigt ist, diesen Leipziger Advocaten als den Vater der später so bedeutend gewordenen Form zu betrachten.

dadurch, daß er den Sieg des Mächtigeren willig und sogar freudig anerkannte und ihn nach Rom begleitete, um von ihm fortwährend lernen zu können. Gleichwohl war er es, der auf diesem kleinen Felde der Claviercomposition des großen Händel Werke weit hinter sich lassen und mit seiner Art epochemachend werden sollte, wie es Händel im Oratorium war. Gerade die geringere Kenntniß der contrapunctistischen Künste* nöthigte ihn, wie sie auch später den großen Gluck nöthigte, mit freiem Geist und lebensvoller Empfindung auszufüllen, was ihm an musikalischer Erfindung und formell reichem Gestaltungsvermögen abging. Er versuchte zuerst in seinen kleinen einsätzigen Sonaten sein persönliches Anschauen und Fühlen einfach und getreu abzuspiegeln, und es ist kein Wunder, wenn er dann mit seinem Spiel auf seinen großen Reisen nach Rom, London (1719—21), Lissabon u. s. w. alle Welt entzückte und reich und berühmt nach Madrid sich zurückziehen konnte. Er war eben modern, zeitgemäß. Er begann zuerst, angeregt durch die dramatische Kunst, die ja stets bedeutend für die Instrumentalmusik geworden ist, in diese auch das Leben der Tage, den Geist seiner Zeit, der sich so eben einem reicheren weltlichen Dasein, einem Aufmerken auf die Dinge der Welt erschloß, mit Geschick und Schönheitssinn einzugießen und ward dadurch der Gründer der freien echten Kammermusik, die sich mit den eigensten Empfindungen von Jedermann, mit dem persönlichen Fühlen der Menschenbrust abgibt**.

---

* Er war ein Schüler des Contrapunctisten Francesco Gasperini (1665 — 1727) und des großen Orgelspielers Bernardo Pasquini (1637 bis 1710) in Rom.

** Seine Sonaten, deren Zahl auf 400 geschätzt wird, rollen sich denn auch lebhaft und mit heiteren Melodien klar und frisch ab. Bereits in Lissabon (1721) hatte er dreißig Sonaten drucken lassen mit dem Vorwort: „Erwarte nicht Freund oder Meister der Kunst, wer Du nur seist,

Der diesem Scarlatti mit größter Entschiedenheit in seinen Bestrebungen folgte und die naiven Versuche des Vorgängers zu einer Art von selbstständigen künstlerischen Bedeutung erhob und so der Lehrer des ersten wahren Instrumental-Componisten, der directe Vorläufer Joseph Haydn's wurde, war eben jener Philipp Emanuel Bach, auf den wir wiederholt hindeuteten. Er war einer der älteren Söhne Sebastians, im Jahre 1714 in Weimar geboren und starb 1788 in Hamburg. Er ist unter dem Namen der „Hamburger oder Berliner Bach" bekannt. Der Vater, der doch nicht all seine Söhne Musiker werden lassen mochte, bestimmte diesen geistig lebhaften Knaben zum Juristen und gab ihm deßhalb in dem musikalischen Unterrichte, den er jedem seiner Kinder angedeihen ließ, von der Kenntniß des „Generalbaßes" nicht mehr

---

in diesen Compositionen den tiefen Geist, aber wohl den erfinderischen Scherz der Muse ꝛc." Und in London ist gedruckt „Libro de VI Sonatas modernas para Clavicordio compuestas por el Sennor D. Domingo Scarlati Cabalero del Orden de Santiago y maestro de los Reyes catholicos D. Fernando el VI y Donna Maria Barbara. Libro VI. (nach 1730). Sein Instrument war das Cembalo oder Clavicembalo, eine Art von Flügel, auf dem die Saiten nicht wie bei dem Clavichord (Clavecin) durch vorne breitgeschlagene Messingstiften (Tangenten) leise berührt, sondern durch Kiele von Rabenfedern, die auch oftmals aus Messing oder Leder oder noch haariger Ochsenhaut bestanden, gerissen wurden. Dieses Instrument erschien trotz seiner Unvollkommenheit für das große und schwierige Spiel Scarlatti geeigneter als das weiche sanfte und bescheidene Clavecin, auf dem der elegante graziöse und geistreiche François Couperin seine rührende und fein nuancirte Musik gemacht hatte, die „ein Labsal des Dulders und des Frohsinns theilnehmender Freund" hieß, ja von einer Prinzessin des Pariser Hofes mit dem Gesang der Engel, mit der Sphärenmusik verglichen wurde. Von D. Scarlattis Spiel rühmte dagegen A. Hasse, selbst ein großer Klavierspieler, noch 50 Jahre nach seinem Zusammentreffen mit ihm die außerordentliche Fertigkeit und fruchtbare Einbildungskraft seines Vortrags.

mit, als daß er, was damals für einen Klavierspieler unerläßlich war, sich in freier Phantasie auf seinem Instrumente und in der „galanten" Schreibart geschickt bewegen lernte. Das Klavier wurde denn auch dieses Sohnes Haupt- ja Lieblings-Instrument, und er beherrschte die musikalischen Formen, insbesondere die Modulation gerade soweit als es ihm nothwendig war, um in der künstlerischen Sphäre, in der er lebte, seine und seiner „Liebhaber" Ansprüche zu befriedigen. Er hatte sich zwar bald ganz und gar der Musik zugewendet; aber sein juristisches Studium, das er besonders in Frankfurt a. d. O. betrieben hatte, gab ihm eine allgemeinere geistige Bildung als damals dem Musiker eigen war und brachte ihn auch in andere Kreise als in welchen der Musikant damals als Ebenbürtiger zu verkehren pflegte. Ein gebildeter ja geistreicher Umgang, wie ihn Phil. Emanuel stets suchte und liebte und wie er ihn vorzugsweise als Capellmeister Friedrichs des Großen in Berlin (1738—57) fand, ließ ihn auch in seiner Musik auf Mittel denken, die Kunst in das Leben einzuführen und sie aus der Enge der bloßen Liebhaberei oder auch der Kirche so in die Interessen der Welt hineinzuziehen, daß sie den Anforderungen der Zeit, der Geschmacksrichtung der damaligen gebildeten Kreise entsprach. Kein Instrument nun war und ist zu einem solchen Bestreben geeigneter als das Klavier. Denn weil es nicht das sinnlich volle Element der menschlichen Stimme und der gewissermaßen aus ihr entfalteten übrigen Instrumente besitzt, so ist es darauf hingewiesen, vor Allem durch geistigen Ausdruck zu wirken und muß seinen Mangel an stofflich musikalischer Färbung durch reichere frappantere Harmonie und insbesondere durch feine Rhythmik, also durch mehr geistige Dinge zu ersetzen suchen. In beiden Hinsichten leistete nun Ph. Em. Bach Bedeutendes, und seine sechs Sammlungen von Phantasien, Sonaten und Rondos für

Kenner und Liebhaber zeigen vor Allem in ihrem Bau eine solch übersichtliche Architektonik des Ganzen und solch gewandte geistvolle Rhythmik im Einzelnen, daß man durchaus von ihnen den Eindruck bestimmter und klarer innern Zustände gewinnt. Auch sein Zeitgenosse Gluck bewies ja bei seinen großen Opern in mannigfaltiger Rhythmik eine Erfindungskraft und ein Bewußtsein von der geistigen Bedeutung dieses Elementes der Musik, wie sie keiner der Vorgänger je gezeigt hatte. Und über Domenico Scarlatti, dessen Sonaten Ph. Em. Bach unzweifelhaft genau studirt hat — man merkt ja ihre Art aus seinen Werken deutlich heraus, — ging Bach bedeutend hinaus, indem er auch für die Sonate feststellte, was die Italiener bisher nur für die sogenannten Concerti grossi angewendet hatten, die Aufeinanderfolge von mehren Sätzen, die in einen solchen Gegensatz zu einander treten, daß man die Entwicklung eines einheitlichen Gedankens in ihnen findet. Hier verschmolz die alte italienische „Sinfonia", der die Idee dieses Gegensatzes durchaus unbewußt war, mit Elementen der Suite, und in den Sonaten Ph. Em. Bachs erkennen wir zum ersten Male mit vollständiger Klarheit jenes organische Gebilde, welches berufen war, in den Quartetten und Symphonien der nachfolgenden Meister Schöpfungen des menschlichen Geistes zu bieten, die den höchsten Werken der Kunst gleichkommen und überhaupt erst das volle Wesen der Musik enthüllen sollten*.

* Einen Uebergang von der Suite zu Quartett und Symphonie bildete übrigens auch das sogenannte Divertimento, das für eine sehr verschiedenartige Auswahl von Instrumenten geschrieben aus 4, 5, 6, 7 Sätzen z. B. Allegro, Adagio, Menuett, Variationen, Menuett, Finale bestand und welches vor Allem auch von Mozart cultivirt wurde. Eins der schönsten Divertimenti, vielleicht das schönste aller je geschriebenen, ist Beethovens allgekanntes Septett.

Ph. Em. Bach hatte sich ganz und gar dem geistigen Leben seiner Zeit erschlossen. Er war Zeitgenosse Lessings und Freund Klopstocks. Er hielt sich zu einer Zeit in Hamburg auf als dort ein Mittelpunkt des geistigen Bestrebens unserer Nation war und bereitete in seiner Kunst durch eigene lebensvolle Schöpfungen das vor, was jene Dichter in ihrer Kunstsphäre vorbereiteten: die höchste Blüthe, die Periode der Classizität. Das Wenigere der contrapunktischen Gelahrtheit, das er wie D. Scarlatti und Gluck besaß, behütete ihn vor bloßem Spiele mit den Formen, und es ist ein großer Vortheil für die Kunst geworden, daß er stets streben mußte, sein geringeres technisches Können durch geistvolle harmonische Combinationen, frappante Wendungen, distincte Rhythmik 2c., mit einem Wort durch den Ausdruck eines geistigen Inhalts zu ersetzen. Ihm selbst däuchte, wie er sagte, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren; und so suchte er möglichst ausdrucksvoll zu schreiben. Haben nun auch seine Sonaten, deren sein eigenhändiges Verzeichniß 210 nachweist — dazu 52 Klavierconcerte, 47 Trios, 3 Quartette, 12 größere Ensemblestücke, 18 Sinfonien u. s. w., — manchmal etwas Gesuchtes, Zusammengesetztes oder gar wie J. F. Reichardt in seinem musikalischen Almanach (Berlin 1796) sagt, „zum Theil bizarrste Form" und nicht das völlig Organische, das die Gebilde der echten Musiker zeigen, — ist auch manchmal etwas geistreich Dilettantenhaftes in ihnen nicht zu verkennen, wenn man sie mit den Werken seines Vaters vergleicht, so zeigen sie dagegen wiederum soviel natürlich frische Empfindung, freies Wesen und Erschlossenheit des Innern, daß man auf den ersten Blick den geistigen Fortschritt erkennt, den auch hier wieder nicht sowohl der Künstler als der „Liebhaber" that. Der beste Beweis aber, wie diese Sachen durchaus der Richtung und dem Geiste der Zeit entsprachen, war, daß alle

hervorragenderen musikalischen Kräfte sich sogleich dieser neuen Weise zuwandten*.

Der um 18 Jahre jüngere J. Haydn erklärte ausdrücklich, von Phil. Emanuel gelernt zu haben, wie man Sonaten schreibe, und ließ ihm dies einmal mit einem freundlichen Gruße ausdrücklich vermelden. Und von Mozart wird der Ausspruch berichtet: „Er (Em. Bach) ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was Rechtes kann, hats von ihm gelernt". Mehr aber bezeugen die Werke dieser beiden ersten Heroen der Instrumentalmusik, daß sie die Wahrheit gesagt haben. Nur werden wir sehen, daß jetzt, wo sich die Musiker von Gottes Gnaden an diese Form heranmachten, etwas ganz Anderes daraus wurde als Ph. Em. Bach's Klaviersonaten sind. Neben ihm hatten sich wohl noch manche kundige Kräfte der neuen Form und allbeliebten Spielweise zugewandt, und Männer wie Ph. Emanuels Schüler, der Londoner oder Mailänder

---

* Bach ist es auch gewesen, der im Jahre 1753 durch sein berühmtes Werk: Der Versuch über die rechte Art, das Klavier zu spielen, in einer unübertroffenen Weise das Klavierspiel schulmäßig feststellte. Auch sein Instrument war noch das Clavichord und der Flügel, aber seine Technik war bereits bereichert durch die Erfindungen seines Vaters, der vor Allem dem Daumen Gleichberechtigung gegeben. 1727 hatte der Organist Chr. G. Schröter zu Nordhausen zwei Modelle eines Hammerklaviers verfertigt, allein erst Gottfried Silbermann (1683—1753) fand die Mittel, im Jahre 1756 ein wirkliches Pianoforte herzustellen, an dem dann seine Neffen Joh. Andreas und Joh. Heinrich fortarbeiteten. Ein solches Instrument bekam nun auch Ph. Emanuel noch unter die Hände und übertraf darin bald alle lebende Klavierspieler. Mit Silbermann gleichzeitig baute J. A. Stein in Augsburg (1728—92) Fortepianos mit einer eigenthümlichen mechanischen Einrichtung, die besonders Mozart sehr schätzte. Lenker in Rudolstadt erfand 1765 die Dämpfung, J. G. Wagner in Dresden 1774 die Tafelform, Roller die Verschiebung der Tastatur u. s. w. Silbermanns Mechanik lebt noch heute in London und die Steins, die deutsche genannt, vor Allem in Wien (Streicher).

Joh. Christ. Bach (1735—82), Seb. Bach's jüngster Sohn, und Federigo Fiorillo (1753—1812) sind in ihren Sonaten durchaus nicht ganz gering zu schätzen, allein einen wirklich erheblichen Fortschritt in dieser Form und überhaupt in der Instrumentalmusik machten nur Haydn und Mozart.

Joseph Haydn war im Jahre 1732 in Rohrau an der ungarischen Gränze geboren. Sein Vater hatte als wandernder Wagnergeselle die Harfe schlagen gelernt und gewährte so den ersten Jahren seinen Kindern bereits musikalische Eindrücke. Josephs Talent erwachte frühe und darum gab ihn der Vater zu einem verwandten Lehrer in das nahegelegene Städtchen Haimburg, wo der Knabe unter „mehr Prügel als zu Essen" die Handhabung fast sämmtlicher Instrumente erlernte. Darnach kam Haydn nach Wien, wurde Singknabe, sodann Schüler Porpora's, der aus der Neapolitanischen Schule stammte, und erhielt sich mit Geigen bei Nachtmusiken, mit Unterrichtgeben und Componiren. Damals vor Allem studirte er mit Eifer auf seinem Dachstübchen Ph. Em. Bach's Sonaten. Seine ersten Compositionen, unter denen auch die Operette „der krumme Teufel" war, brachten ihm bald eine Stellung und zwar zunächst beim Grafen Morzin, sodann als Capellmeister des Fürsten Esterhazy, bei dem er 30 Jahre (bis 1790) war. Dort auf den Gütern des Fürsten bei Eisenstadt in Ungarn konnte er frühzeitig seine Kenntnisse der einzelnen Instrumente, die das fürstliche Orchester besaß, verwerthen und erhöhen, und da er in der Regel im Winter mit seinem Herrn auch einige Monate in Wien zubrachte, so entgingen ihm durchaus nicht die Fortschritte, die andere Componisten derweilen machten. Waren es nun auch seine Menuetts und Sonaten für Klavier sowie seine Streichquartetten und Symphonien die, ursprünglich allein für das Bedürfniß seines Herrn geschrieben, doch auch bald und oft

genug ohne sein Zuthun den Weg in die Welt fanden und einen Mozart entzückten und auf den Werth dieser Formen aufmerksam machten, so ließ sich andererseits Haydn die Fortbildung nicht entgehen, die die Musik an der Hand der dramatischen Poesie in jener Zeit erfuhr. Er begriff wohl den Werth der wahrhaftigen und ausdrucksvollen Declamation, die innerhalb der Oper zur ersten Vollendung entwickelt worden war, und gab nach diesen Vorbildern seinen eigenen Tongängen eine solche Natürlichkeit und Klarheit in der Recitation, daß sie uns fast wie das Volkslied bereits als eine Art von selbstverständlicher angeborner Sprache des Herzens erscheinen und uns anmuthen wie die Sonne des Frühlings, den ja Haydn wirklich in seiner Kunst heraufbeschwor. Hell und freudig, ja in concretester Lebendigkeit treten uns diese ersten Jugendsonaten des liebenswürdig naiven Künstlers entgegen, dem die Composition nicht wie seinem Vorgänger Ph. Emanuel geistreiche Absicht, sondern ein natürliches Bedürfniß ist einfach zu sagen was in ihm selbst vorgeht. Freilich ganz fand diese Accente und Laute des Herzens erst der um 24 Jahre jüngere Mozart; aber dann erlernte sie Haydn rasch von ihm und führte sie in seine Oratorien wie in seine Instrumentalsachen nach seiner Art ebenfalls ein.

Ein weiterer großer Vortheil für diese letzteren waren wie erwähnt die instrumentalen Erfindungen, die Gluck an der Hand der dramatischen Poesie gemacht hatte, und unzweifelhaft ging auch Haydn, der im Grunde nichts als ein guter Musikant war, durch die geistvolle Art wie dieser große Dramatiker die einzelnen Instrumente zur deutlichsten Charakteristik verwendet, manches Licht über deren besonderes Wesen auf; wenngleich er selbst meint die Einsamkeit mit seinem kleinen Orchester in Ungarn habe ihm seine Originalität bewahrt. Allein ein Genie lernt ja nicht vom andern auf Art blosser

Nachahmung, sondern es erfaßt instinctiv den tiefsten Kern der neuen Erfindung und bildet aus ihm dieselbe selbstständig fort. So ging es auch Haydn mit der Behandlung der Instrumente. Ueberhaupt ist dieser Meister in jener Hinsicht viel weniger ein originaler Schöpfer als in der Ausbildung der Sonatenform. Als eigentlicher Begründer des heutigen Orchesters ist vielmehr Mozart zu bezeichnen. Wir wissen wie er, der überhaupt viel reiste, vor Allem in Mannheim, das übrigens wie alle Städte des Rheines fortwährend in allernächster Verbindung mit Paris stand, in dem Orchester Kannabich's erst jene Vollständigkeit und jene Art der Behandlung sowohl des einzelnen Instrumentes wie des Ensembles, überhaupt jene Vortragsweise gefunden hatte, die ihm Aufklärung brachte über die Bedeutung des Orchesters als Mittel zum Ausdruck der geistigen Dinge. Und bald war wieder er es, der dieses Mittel mit eben jener Kannabich'schen Truppe im Idomeneo in einer Weise praktisch verwerthete, die soviel sie sich an Glucks Neuerungen anlehnte, doch dieselben so weit hinter sich ließ, wie eben der geborne Musiker den geistreichsten musikalischen Dramatiker übertrifft. Schon die Art wie die Instrumente im Idomeneo obligat verwendet werden, läßt ihren wahren Geist so sehr erkennen daß Glucks Benützung dagegen oft wenig musikalisch erscheint. Und von da an gab nun Mozart sowohl in reinen Instrumentalschöpfungen (Quartetts, Ouvertüren, Symphonien) wie in seinen Opern Entführung, Figaro, Don Juan, Zauberflöte den einzelnen Instrumenten so sehr ihr Recht, daß man sagen kann, seitdem hat jedes derselben in der That einen ganz besonderen Geist erhalten. Was daraus vor Allem im obligaten Spiele noch werden sollte, erkennt man freilich erst vollständig bei Beethoven, der die einzelnen Instrumente als selbstständige Truppencorps und die verschiedenen Gattungen als Armeen

ins Feld zu führen weiß. Andrerseits aber leistete bereits Mozart in der Art wie er die Instrumente mit einander verband, in der Klangmischung und orchestralen Färbung der Situation in seinen Opern geradezu Wunderbares, und Niemand wird wohl auch heute noch, wo wir an die vollendetsten Orchesterwirkungen gewöhnt sind, die Klänge des Gerichtes im Don Juan und im Requiem ohne innerste Erschütterung und die ernsten Stücke der Zauberflöte ohne einen heiligen Schauer empfinden.

Diese Fortschritte nun verstand keiner von Mozarts Zeitgenossen besser zu würdigen als der Papa Haydn. Und obwohl ihn der jüngere Genius selbst als seinen Lehrer im Quartettstyl ausdrücklich bezeichnet hatte, nannte ihn doch hinwiederum Haydn den größten der lebenden Componisten und hing mit väterlicher Freundschaft an dem liebenswürdigen Jüngling. Eine wesentliche Fortbildung der Form des Quartetts, der Sonate, der Symphonie finden wir nun bei Mozart allerdings nicht *; doch ist alles zu ungleich reicherem Leben, zu tieferer Wahrheit erwärmt und jede Eigenheit der Form mit absoluter Freiheit zum Ausdruck eines geistigen Inhaltes verwendet. In dieser Hinsicht stehen Mozarts Instrumentalwerke hoch über denen Haydn's. Auch ist im Einzelnen mancher bedeutsame Fingerzeig gegeben, den man vor Allem in Beethovens größern Werken genau beachtet sieht. Doch ist der Uebergang zu diesem erst durch Haydn zu gewinnen; denn Haydn's große Symphonien und großen Quartette wurden erst nach Mozarts Tode geschrieben und dann

* Als solche wäre höchstens die freie Einführung eines ganz neuen Themas zu bezeichnen, die Mozart in mehreren seiner späteren Instrumentalwerken gebracht hat und die allerdings geradezu eine Erweiterung der Form des ersten Satzes der Sonate ist. Ebenso verhält es sich mit der Einführung einer neuen Melodie im Anfang des zweiten Theiles vom ersten Satz.

direct von seinem damaligen titanischen Schüler nach ihrem technischen Werthe aufgenommen und weiter entwickelt.

Joseph Haydn also, um mit einer kurzen Uebersicht über seine formalen Leistungen zu schließen, ist es gewesen, der gleich vom Anfang an — sein erstes Quartett ist bereits 1750 und seine erste Symphonie um 1757 geschrieben — für die Instrumentalmusik die überlieferte Form der Sonate in der Weise ausbildete und feststellte, daß auf den ersten Satz in $^4/_4$ Tact und mehr gehaltenem majestätischen Allegro ein langsamer Satz (Andante, Adagio ꝛc.) in der Tonart der Dominante oder Parallele, darauf ein Menuett mit Trio und zum Schluß ein Finale im Alla breve oder $^6/_8$ Tact von äußerst lebhaftem Charakter folgt. In der Klaviersonate selbst hat er die dreitheilige ja die zweitheilige Form nicht verlassen, freilich vielfach mit Aenderung in der Aufeinanderfolge der Sätze. Vielleicht schien ihm das Klavier nicht Mannigfaltigkeit der Mittel genug zu haben um eine solche Folge von vier Sätzen mit vollem Inhalte auszustatten. Erst Beethoven brachte die Sonatenform auch für dieses damals freilich sehr verbesserte Instrument zur vollständigen Geltung. Im ersten Satze dieser Form aber wußte Haydn die Andeutungen Ph. Em. Bach's über die Gegeneinanderstellung zweier Themen, die wie Thesis und Antithesis erst den musikalischen Gedanken vollständig enthüllen, in einer Weise zu entwickeln, daß auch die Ausdehnung dieses Satzes eine solche wurde in der ein Componist mit rein musikalischen Mitteln seine Ideen vollständig auseinandersetzen konnte. Und diese Ideen waren denn bei dem genial angelegten Haydn auch weit tiefere mannigfaltigere und drängten ihn eben zu einer Ausweitung der Form und zum Aufgeben des bisherigen skizzenhaften Wesens derselben. Auch war es nur eine Folge dieses reicheren geistigen Lebens das sich in Gemeinschaft mit der

gesammten Richtung der damaligen Zeit selbst bereits in Haydns Naivität ankündigte, daß er, bei dem doch die harmonisch-melodiöse Musik sowie sie sich an der Hand des Dramas entwickelt hatte durchaus vorherrscht, zuerst auch die tieferen und ausgiebigeren Elemente, die in der Contrapunktik liegen, in die Instrumentalmusik neu einführte. Ihm war die persönliche Rede, die man Melodie nennt und die wir wie den Anfang so die Blüthe aller Tonkunst nennen müssen, so durchaus in Fleisch und Blut übergegangen, daß er, der so ganz Mensch, so ganz Person geworden war, sich nun auch getrost wieder umsehen durfte nach den unpersönlichen elementaren Mächten, die sich in der blossen Polyphonie ausgesprochen hatten. Ja er erkannte daß das persönliche Wesen des Menschen und damit der musikalische Gedanke vollständig nur dadurch entwickelt werden konnte daß man auf diese ewige Naturgrundlage zurückging. So versucht er denn bereits in seinen ersten Quartetts und Symphonien, nachdem er im ersten Theile (des 1. Satzes) seine Themen festgestellt und durch Repetition zu sicherem Verständniß und vollem Bewußtsein gebracht hat, sofort im Anfang des zweiten Theiles, der eben die erschöpfende Explication des Gedankens bringen soll, denselben in seine elementaren Bestandtheile zu zerlegen, und enthüllt, indem er mit den einzelnen Theilchen (Motiven) desselben ein freies (contrapunctistisches) Spiel treibt, erst recht dessen eigentlichen geistigen Inhalt, so daß wenn nun derselbe Gedanke in geschlossener Form d. h. in ganz persönlich concreter Gestaltung wiederkehrt, er uns nach seinem inneren Wesen ungleich verständlicher dasteht und kaum der veränderten harmonischen oder instrumentalen Fassung bedarf um als schön und bedeutend zu erscheinen. Ja Mozart, der eben wegen des ungleich reicheren Innenlebens, das der tausendfache Verkehr mit Welt und Menschen in ihm erschlossen

hatte, auch ungleich mehr als Haydn zu sagen hatte, fügte den beiden Melodien, um die sich der erste Sonatensatz dreht, in seinen späteren Symphonien wie wir hörten zum Schlusse noch eine ganz neue zu, die mit ganz frischer Färbung und gewissermassen aus einem ganz andern Gesichtspunkte den Sinn des eigentlichen Inhaltes nochmals erklärt. Diese Weise wird dann bei Beethoven feststehend und mit dem größeren Gedankeninhalt auch noch weiter fortgeführt, so daß z. B. der erste Satz der Eroica eine solche Reihe von neuen Themen und Motiven, gewissermassen so viele Episoden des einen erzählten Grundvorganges enthält, daß man nur mit einiger Mühe den Ueberblick über das gesammte Bild sich zu erhalten weiß. Ebenso wird die Einfügung contrapunctistischer, das heißt dialectischer Zerlegung des Grundgedankens in der sogenannten „Durchführung" naturgemäß bei Mozart und Beethoven mit Erweiterung und Vertiefung des geistigen Inhaltes auch in bedeutenderer und ausgedehnterer Weise betrieben, und es ist erklärlich, daß hier dann zur vollen Verständlichmachung der durcheinanderwogenden Unterredung auch die verschiedenen Orchesterkräfte bedeutsam verwendet werden und daher allmälig zu vollständiger eigenen Geltung gelangen mußten.

Zwei Elemente sind es eben, die diese neue Weise der Musik möglich machten und sie im tiefsten Grunde von der alten Weise unterscheiden: die Rhythmik und die Instrumentation. Es versteht sich von selbst, daß wenn so ausgedehnte Sätze wie selbst das Orchester auszuführen hatte, verstanden werden und übersichtlich bleiben sollten, dieselben nach einer Weise eingetheilt werden mußten, die jedem einzelnen Gedanken in bestimmter nicht zu verkennender Art Anfang und Ende gibt. Dazu diente nun eben das was z. B. in der alten Polyphonie, besonders in der Fuge durchaus nicht gestattet war, der Abschluß einer Melodie und eines

Theiles vermittelst der sogenannten Cadenz d. h. dem Herunterfallen aller Stimmen in die Tonica resp. den Accord der Tonica. Es setzt dieses Abschließen in der Tonart allerdings zunächst das sogenannte Princip der Tonalität voraus, das unsere ganze moderne Musik beherrscht. Während nämlich weder die Griechen noch das Mittelalter ein bestimmtes Gefühl dafür zeigen, daß eine Melodie in einer bestimmten Tonika sogleich anfangen oder wenigstens abschließen muß, — Aristoteles spricht zwar von einer Tonica, allein die Merkmale die er angibt passen eben so gut auf die Mese (Dominante) als auf die Hypate (Grundton) und die mittelalterlichen Theoretiker geben sogar den verschiedenen Stimmen desselben Stückes verschiedene Tonarten, — ist dieses Erforderniß der Tonalität die Grundbedingung der modernen Musik und mußte es auch sein, sobald die Harmonie ein wesentliches Element desselben geworden war. Hatte man nun eben dieses Gefühl einer bestimmten Tonart einmal von vornherein befriedigt, so konnte das Einschalten einer andern mehr oder weniger ähnlichen Tonart zum neuen Kunstmittel werden und vor Allem zur verschiedenartigsten Farbenschillerung der Melodie führen; und wir sahen bereits, wie man in der „Sequenz“ von diesem Mittel eine Art von Gebrauch machte. In seiner ganzen Bedeutung trat aber diese Modulation durch verschiedene Tonarten erst auf in der Aufeinanderfolge verschiedener Thema's, die denselben Grundgedanken enthüllen sollen. Die Herbeiziehung fremder Tonarten stellte den Charakter der gewählten erst recht fest. Um aber in jedem einzelnen Falle unzweifelhaft sicher zu sein, mit welcher Tonart man es zu thun habe, mußte natürlich wenigstens am Schluß der Hauptinhalt derselben (Harmonie der Unter-, der Oberdominante und der Tonica) deutlich gehört werden, und die Aufeinanderfolge dieser Harmonien heißt Cadenz, d. h. vernehm-

barstes Zurückfallen in den Grundton. — Vermittelst dieser Cadenz nun, die an der betreffenden Stelle jedesmal ganz unverkennbare Einkerbungen in das Ganze macht, war es denn auch erst möglich, den Satz, ähnlich wie große Raumflächen, Façaden, Thürme ꝛc., übersichtlich zu gliedern und so Eurythmie, das Erforderniß aller Kunst, in das Ganze zu bringen. Dieses Kunstmittel hatte freilich vor Allen auch bereits Händel gekannt, und nur damit war es ihm möglich gewesen, die ungeheuren Massen seiner Chöre und deren große Ausdehnung verständlich zu gliedern und in dieser Hinsicht sogar seinen großen Zeitgenossen Seb. Bach, der weniger architektonisch aufbaut und mehr das Durcheinanderwogen unendlicher Stimmen liebt, manchmal zu übertreffen. Allein in Chören geben doch noch die Worte, die Gedanken einen gewissen Abschluß; in der reinen Instrumentalmusik dagegen vermag nur diese Rhythmik des Ganzen einen Sinn in das Klingen zu bringen, und nur die verschiedenartige Instrumentation vermag dazu beizutragen, die einzelnen Partien und Theilchen des Ganzen noch deutlicher auseinander zu halten und dadurch das Verständniß, die Uebersicht zu ermöglichen.

In beiden Dingen (Eurythmie und Instrumentation) ist nun erst Haydn, aber dieser auch bereits völlig als Meister zu erkennen. Seine instrumentalen Werke tragen daher auch bereits den Stempel der Allgemeinverständlichkeit, der vollen Deutlichkeit. Leichter war diesen Erfordernissen der Instrumentalmusik freilich im zweiten Satze der Sonatenform zu genügen. Er hatte meistens die Form des Liedes oder der Arie und erleichterte also durch seine Erinnerung an den deutlichen Wortausdruck und die allbekannte geläufige Form das Verständniß sehr. Allein auch hier bewies Haydn eine genialische Erfindung und wußte diesem Satze die ganze Poesie und die dramatische Lebendigkeit zu geben, welche Lied

und Arie haben. Doch schüttete gerade hier erst Mozart, der Mann des Lebens und der Bühne, sein volles reiches Herz aus und brachte vor Allem die einzelnen Instrumente gerade hier zu einem Leben und einer Beseelung, als wenn eine ganze Versammlung lebendig fühlender Wesen ihr Inneres ausspräche. Und dennoch sollte Beethoven auch hier noch weiter gehen und eine selbstständige unerreichte Sprache des Geistes reden, die freilich erst heute völlig verstanden wird, weil erst unsere Zeit auch in der Beschaffung und Ausbildung der einzelnen Instrumente so weit gekommen wie für die Ausführung jener großen Orchesterwerke nothwendig ist.

Auch den Menuett, den dritten Satz, den Haydn der Sonatenform ständig aneignete, wußte er über die hergebrachte kleine zierliche Weise hoch zu erheben und zu einem Kunstwerke umzubilden, das in Wahrheit manche Seite des Lebens widerspiegelt. Hier war es wo der Humor zum erstenmale mit voller Selbstständigkeit in die ideale Kunst der Töne eindrang, und es vermag sich beim Anhören dieser Menuetts wohl keiner jenes erfreuenden Gefühles zu erwehren, das uns ergreift, wenn es einmal gelungen ist, uns im Bewußtsein der Unendlichkeit unseres Geistes, der wahrhaften Antheil am Ewigen hat, über hemmende Erdenbeschränktheit zu erheben. In diesen Haydn'schen Menuetts weiß auch die wortlose Kunst der Töne, die so recht der Ausdruck des innersten Herzgefühls ist, zum ersten Male über all die Thorheit der Welt, die uns dies unser innerstes Wesen so tausendfach verkümmern will, recht herzlich zu lachen, und wahrlich, wenn nun der vierte und letzte Satz mit seiner ausgelassenen Munterkeit eintritt, dann fühlen wir, daß der im Leben tausendfach sich wiederholende Prozeß unseres Innern, den diese Kunstform so herrlich darlegt, vollendet ist und daß wir aus dem ernsten Besinnen des Adagios, worin uns der schwere Kampf des

ersten Satzes versetzt hatte, durch den Humor hindurch in der That wieder zu der Versöhnung gelangt sind, die uns dem Leben und aller Heiterkeit des Daseins von Neuem gestärkt zuführt. Und ist es ein Wunder wenn dann in diesem Finale wieder alle Tausendkünste des Contrapunkts springen, aber dießmal nicht in ernstem dialectischen Ringen des Geistes, sondern zur Widerspiegelung der tausendfachen Regung der göttlichen Kraft, die uns im wirklichen Leben erfreut! Und ist es ferner ein Wunder, daß diese Form (der Sonate), die sich uns als ein so organischer Bau, als eine wahrhaft künstlerische Darstellung der Gegensätze wie der Einheit alles Daseins erwiesen hat, für den hohen Geist eines Mozart und vor Allem eines Beethoven das Mittel wurde, wahrhaft erhaben großartige Bilder der Menschheit und des Lebens auch im bloßen wortlosen Spiel der Töne hinzustellen!

Erst Beethoven sollte es sein, der den ganzen Werth dieser Form, ihre Fähigkeit zum Ausdruck geistigen Lebens wie zur Darstellung großartiger Vorgänge der Außenwelt völlig erkannte und — freilich wie es scheint — zugleich so erschöpfend ausnützte, daß später gekommene Meister sein Schaffen nach dieser Seite hin nicht wieder erreicht haben und die Instrumentalmusik gezwungen war nach neuen Formen zu spähen. Solche sind denn auch mit vielem Geschick und mit vielem Geist hin und wieder geschaffen. Wie es aber auch sein mag und obwohl auch heute wieder besonders durch die nähere Anlehnung an die dramatische Kunst für die Instrumentalmusik neue Gebiete des Schaffens geöffnet worden sind, — wenn es sich um die Geschichte dieses großen Zweiges der Tonkunst handelt, so wird Joseph Haydn stets als derjenige gelten müssen der zuerst für dieselbe solche Formen zur Vollendung entwickelt hat, die erlaubten einen wirklich bedeutenden geistigen Inhalt in allgemein verständlicher überzeugender

Weise auszusprechen. Und mehr noch was die Anwendung der einzelnen Instrumente und besonders ihre Mischung zu bedeutsamen Effecten betrifft, so werden besonders seine zwölf großen (Londoner) Symphonien wie seine beiden Oratorien, welche Werke freilich sämmtlich nach Mozarts Tode und mit fleißiger Benützung von dessen genialen Erfindungen geschaffen sind, wohl noch lange als eine Quelle des Genusses wie der Belehrung zu gelten haben und nebst den unzähligen Quartetten ihrem Erschaffer den Namen eines Vaters der Instrumentalmusik für immer sichern.*

* Der Ausgaben von Haydns Instrumentalmusik sowie deren Arrangements für allerhand Instrumente und Hände sind allgemach wie der Mozarts und Beethovens fast unzählige. Von den ältern Meistern dieser Gattung, die wir oben als Haydns Vorläufer bezeichneten, ist den weiteren Kreisen der Musikfreunde heutzutage freilich nur wenig mehr zugänglich. Doch haben sich gerade neuerdings tüchtige Männer der Kunst und ihrer Wissenschaft der Aufgabe unterzogen, wenigstens von der Klaviermusik jener Meister manches wieder ans Tageslicht zu fördern. So hat Dr. Hans von Bülow bei Peters in Leipzig „Achtzehn ausgewählte Claverstücke von D. Scarlatti in Form von Suiten gruppirt“ herausgegeben, deren Bearbeitung sich abgesehen von der kritischen Feststellung des Textes dadurch auszeichnet, daß das Leere und Unklaviermäßige was diese ältern Sachen für unser ästhetisches Gefühl in der That an manchen Stellen haben, mit Geschick und Geschmack gehoben und das Ganze sowohl unserer Spielart wie der heutigen Anschauungsweise näher gebracht ist. Eine möglichst genaue Sammelausgabe der Werke D. Scarlattis nach den erreichbar ältesten Texten hat ferner vor Kurzem G. Nottebohm in Wien bei Breitkopf und Härtel begonnen und jedenfalls wird hier über das Schaffen dieses Meisters den Liebhabern und Forschern der weiteste und zugleich sicherste Ueberblick geboten. Am meisten aber von derartigen Erscheinungen möchte unsern Leser interessiren und ihm zugleich die ganze Entwicklung der Instrumentalmusik zu selbstυrtheilendem Anschauen vor die Augen legen was soeben H. M. Schletterer in Augsburg mit der Verlagshandlung von Rieter-Biedermann in Winterthur zum erstenmal in Deutschland unternommen hat, nämlich die Klaviermeister aller drei Schulen, der deutschen französischen und italienischen des 17. und 18. Jahrhunderts in ihren besten Schöpfungen möglichst vollständig vorzuführen. Hier finden wir dann zunächst von Fr. Couperin, Gottl. Muffat, D. Scarlatti, Durante u. a. nach den Originalausgaben oder alten Abschriften eine Reihe von Werken, die bisher wenigstens in Deutschland niemals gedruckt worden sind, und ebenso von deutschen Meistern solche die nur in halb verschollenen Ausgaben existiren. Dieses Unternehmen ist also freudig zu begrüßen.

Und doch war es derselbe große Künstler der noch im Jahre 1796 als er von der zweiten Londoner Reise zurückkehrend bereits auf der vollen Höhe seines Ruhmes stand, die bescheidene Einfachheit hatte an seine Verlagshandlung in Leipzig Briefe wie den folgenden zu schreiben:

„Wohl Edelgebohrner Sonders hochzuverehrender Herr! Tausendmahl bitte ich um Vergebung, daß ich so lange auf Dero oftmahliges Schreiben nicht geandwortet habe. Sind Sie derohalben nicht böse auf einen Mann, welcher nie undankbahr seyn wird, nur noch ein wenig Geduld, Sie werden Geld und Musik erhalten. Dieses so gewiß als ich bin mit vorzüglichster Hochachtung Euer wohl gebohrn ganz ergebenst schuldigster Diener Joseph Haydn".

Es ist dies aber auch zugleich derselbe Mann dem ein so stolzer geistesbewußter Künstler wie Beethoven noch am Abend seines Lebens das Zeugniß nicht versagen konnte, daß er ein großer Mann gewesen. Es war um Mitte März 1827, also kaum vierzehn Tage vor Beethovens Tode, als in Begleitung von Andreas Streicher und Ferdinand Hiller sein alter Freund und Rivale Hummel am Krankenlager des Meisters erschien. Hummel entsetzt bei dem Anblick der Leidensgestalt Beethovens, brach in helle Thränen aus, dieser aber suchte ihn zu beschwichtigen, indem er ihm eine Radirung von Haydns Geburtshaus mit den Worten vorhielt: „Sieh lieber Hummel das Geburtshaus von Haydn, heute habe ich es zum Geschenk erhalten, es macht mir große Freude; eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde!" Wahrlich ein schöneres Zeugniß als dieses aus dem Munde eines Beethoven konnte einem Haydn nicht ausgestellt werden.

VIII.

Mozarts Aloysia.

Biographische Skizze.

1. Erste Bekanntschaft.

Unter all den kunstliebenden Fürsten, die das schönheitsselige vorige Jahrhundert erzog, war keiner so aus voller Seele ein Verehrer des Schönen und ein wahrer Kenner von Theater und Musik wie Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz und später von Bayern. Er hatte in den siebziger Jahren die Mannheimer Bühne und besonders das Orchester auf eine Höhe der musikalischen Leistungen gebracht, daß man aus ganz Europa in die kleine rheinische Residenz kam um die Productionen der Capelle zu hören, ja ein hervorragender englischer Reisender jener Tage sagt geradezu Deutschland sei in Europa berühmt durch preußische Taktik und Mannheimer Musik, und Cannabich, der Director der kurfürstlichen Capelle, ward noch Jahrzehnte lang überall als ein Muster eines vollendeten Dirigenten aufgestellt. Dazu kam, daß Karl Theodor gegen seine Leute durchweg von liebenswürdigster Humanität war und den gesammten Stand, der damals noch durchaus keiner gesellschaftlichen Ebenbürtigkeit

genoß, sowohl dadurch daß er sie in seine persönliche Nähe zog als durch gute Besoldung vor sich selbst und in den Augen der Welt höher stellte.

All diese Vorzüge des kleinen kurfürstlichen Hofes waren es, die im Jahre 1777 auch den einundzwanzigjährigen Wolfgang Amadé Mozart nach Mannheim zogen. Obwohl er sich schon als Knabe in der ganzen Welt berühmt gemacht, auch bereits früh eine Concertmeisterstelle in seiner erzbischöflichen Heimath erhalten hatte, so war doch ihm, der eine feinfühlende Künstlerseele und das lebhafteste Bewußtsein von dem Adel des Genius und von den höheren Zielen seiner Kunst in sich trug, einerseits die barsche Behandlung, die er von dem hochfahrenden und rohen Fürsterzbischof Hieronymus erfuhr, andrerseits das Betragen der „groben lumpenhaften und liederlichen Hofmusik“ in Salzburg auf die Dauer so zuwider geworden, daß er eines schönen Tages Sr. hochfürstlichen Gnaden einfach den Stuhl vor die Thüre setzte, das heißt er nahm, nachdem ihm der Urlaub zu einer Kunstreise abgeschlagen worden war, sofort seinen Abschied und begab sich in Begleitung seiner guten Mutter von Neuem auf Reisen, um mit seinem „superieuren Talente, so ihm der gütige Gott verliehen“, Geld und Ruhm und vor Allem eine seiner würdige Anstellung zu gewinnen.

In München wo der alte Kurfürst Maximilian III. allerdings nicht ohne manch schönen Erfolg die Kunst, die er aus dem Grund verstand, auch pflegte, klopfte Mozart freilich vergebens an und mußte von dem edlen Herrn, eben als der ganze Hofstaat zur Jagd ging, auf der Treppe zu Nymphenburg hören, man könne ihn nicht brauchen, denn es sei keine Vacatur vorhanden. Auch war dem hohen Mäcen, der doch zwei Jahre vorher dem hochbegabten Maestrino allerhöchst selbst die Composition einer Opera buffa (La finta giardiniera)

für sein Hoftheater aufgetragen hatte, in einem unbewachten Momente die komische Aeußerung entfahren: „Er ist noch zu jung, er soll nach Italien reisen, soll sich berühmt machen u. s. w." Deshalb beeilte sich Mozart, der durch sein Spiel wie seine Compositionen doch bereits den Ruhm Europas auf seinen jugendlichen Scheitel gehäuft hatte und Mitglied der berühmtesten Akademien Italiens war, von München fortzukommen, und nachdem er noch in Augsburg die alberne Hoffärtigkeit eines reichsstädtischen Patriciates in einer Weise ausgestanden hatte, die ihm zu den erheiterndsten Berichten an den Vater Stoff gab, langte er gegen Ende November 1777 in Mannheim an.

Der Director Cannabich war ihm schon von der großen Reise aus bekannt, die er im Jahre 1764 mit dem Vater nach Paris gemacht hatte. Er war also in dieser Familie bald ganz wie zu Hause und bemühte sich auch von vornherein durch aufmerksames Betragen den einflußreichen Herrn ganz für sich zu gewinnen. Schon in den ersten Tagen schrieb er der holden Rose, Cannabich's dreizehnjähriger Tochter die sogleich seine Schülerin geworden war, stehenden Fußes eine Sonate, in der er sogar das Andante ganz nach dem „caractère" des Mädchens verfaßte, und nach kurzer Frist brachten ihn seine hervorragenden Leistungen wie der Einfluß Cannabich's auch in unmittelbare Nähe des hochvenerirten Hofes. Er spielte im Privatcircel wie in den Galaconcerten des Schlosses, und Karl Theodor sowie seine Gemalin waren entzückt von den Wundern, die der unscheinbare kleine Jüngling mit der Kraft seiner göttlichen Phantasie in den Herzen seiner Zuhörer zu erregen wußte. „Er spielt unvergleichlich", rief der Kurfürst ihm zu, und die Prinzessin, als ihr Mozart die Hand küßte, meinte: „Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux." Dabei kam man denn auch auf die

Oper zu sprechen und unser Freund äußerte: „Ich empfehle mich Ew. Durchlaucht zu höchster Gnade, mein größter Wunsch wäre, hier eine Oper zu schreiben, ich bitte auf mich nicht ganz zu vergessen, ich kann, Gott Lob und Dank, auch Deutsch.“ Und da nun Serenissimus geantwortet hatte: „Das kann leicht geschehen,“ so richtete sich Mozart zu einem längeren Aufenthalte in Mannheim ein, nahm „Scolaren“ an und schrieb für sie und für allerhand fremde Besteller mancherlei kleine Kammer-Compositionen, unter denen Sonaten für Clavier mit und ohne Violine die bekanntesten sind. Von diesen Stücken überreichte er dann hin und wieder eins den kurfürstlichen Kindern, oder sandte auch das eine oder andere seinem treuen Vater, der immer froh war, wenn er nur wieder etwas von der Hand seines theuren Wolfgang sah. Dann beschwerte sich dieser aber manchmal, daß in Mannheim das Copiren so gar theuer sei und daß er deshalb dem Vater nicht häufiger Neues schicken könne. Endlich aber fand er, der dessen viel bedurfte weil ihm nichts auf der Welt so widerwärtig war wie das Abschreiben eigener Compositionen, einen Mann, der ihm das unentgeldlich besorgte; nur hatte Mozart dafür seine Tochter zu unterrichten. Dieser Mann war Fridolin Weber, Souffleur und Copist am kurfürstlichen Theater. Seine Tochter aber hieß Aloysia und die Bekanntschaft mit dieser, wie mit der gesammten Familie sollte für Mozart jetzt wie durch sein ganzes Leben von größter Bedeutung sein.

Die erste Erwähnung des Namens Weber von Seiten Mozarts geschieht in einem Briefe, den er am 17. Januar 1778 an seinen Vater schrieb. „Künftigen Mittwoch werde ich auf etliche Tage nach Kirchheim-Boland zu der Prinzessin von Oranien gehen,“ heißt es dort. „Weil sie eine außerordentliche Liebhaberin vom Singen ist, so habe ich ihr vier

Arien abschreiben lassen. Die Copiatur von den Arien wird mich nicht viel kosten, denn die hat ein gewisser Herr Weber, welcher mit mir hinübergehen wird, abgeschrieben. Dieser hat eine Tochter, die vortrefflich singt und eine schöne, reine Stimme hat und erst 15. Jahre alt ist. Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann sie auf jedem Theater die Primadonna machen. Ihr Vater ist ein grundehrlicher deutscher Mann, der seine Kinder gut erzieht, und dieses ist eben die Ursache, warum das Mädel hier verfolgt wird. Er hat sechs Kinder, fünf Mädl und einen Sohn. Er hat sich mit Frau und Kindern 14 Jahr mit 200 Gulden begnügen müssen, und weil er seinem Dienste allzeit gut vorgestanden und dem Kurfürsten eine sehr geschickte Sängerin gestellt hat, so hat er nun — ganze 400 Gulden. Meine Arie von der de Amicis [aus der Oper Lucio Silla, die er als sechzehnjähriger Knabe für Mailand geschrieben] singt sie vortrefflich."

Nachdem also früh Morgens gemeinschaftlich bei Webers das Frühstück genommen worden, fuhr man in einer galanten gedeckten viersitzigen Kutsche ab und war schon um 4 Uhr an Ort und Stelle. „Abends gingen wir nach Hof, da sang die Mademoiselle Weber drei Arien," berichtet Wolfgang später. „Ich übergehe ihr Singen — mit einem Wort vortrefflich! — Ich habe ja im neulichen Brief von ihren Verdiensten geschrieben; doch werde ich diesen Brief nicht schließen können, ohne noch mehr von ihr zu schreiben, da ich sie erst recht kennen gelernt und folglich ihre ganze Stärke einsehe." Am andern Abend hätten sie bei Hofe speisen können, — „wir haben aber nicht gewollt, sondern sind lieber unter uns zu Hause geblieben. Wir hätten unanimiter von Herzen gern das Essen bei Hofe hergeschenkt, denn wir waren niemals so vergnügt, als da wir allein beisammen waren." Die nächsten Tage war wieder jedesmal Musik. „Die Mademoiselle

Weber sang in Allem dreizehnmal und spielte zweimal Clavier, denn sie spielt gar nicht schlecht. Was mich am meisten wundert, ist, daß sie so gut Noten liest. Stellen Sie sich vor, sie hat meine schweren Sonaten langsam, aber ohne eine Note zu fehlen, prima vista gespielt. Ich will bei meiner Ehre meine Sonaten lieber von ihr als von Abbé Vogler [einem der berühmtesten Clavier- und Orgelspieler jener Zeit] spielen hören. Ich hab in Allem zwölfmal gespielt, — und nicht mehr als sieben Louisd'or bekommen und meine liebe arme Weberin fünf. Das hätte ich mir wahrhaftig nicht vorgestellt. Basta! Wir haben nichts dabei verloren, ich hab noch 42 Gulden Profit und das unaussprechliche Vergnügen, mit grundehrlichen gut katholischen und christlichen Leuten in Bekanntschaft gekommen zu sein. Mir ist leid genug, daß ich sie nicht schon lange kenne."

2. Mitgefühl und Neigung.

Die Familie, über deren beschränkte Lage sich der junge Künstler hier nach seiner angebornen Gutmüthigkeit so herzlich theilnehmend äußert, hatte allerdings einmal bessere Tage gekannt. Der Vater, Fridolin von Weber, aus einer alten niederösterreichischen Adelsfamilie stammend, hatte in Freiburg im Breisgau studirt, war auch Doctor der Theologie geworden und später seinem Vater in dem Amte als Präfectus der freiherrlich Schönau'schen Herrschaften bei Zell im Breisgau gefolgt. Allein es stak eine ureigne Liebe zu Theater und Musik in der gesammten Familie. Fridolin sowohl wie sein jüngerer Bruder Franz Anton hatten den Musikunterricht ihres „für die Tonkunst leidenschaftlich glühenden" Vaters genossen. Der eine besaß eine vortreffliche Singstimme, spielte auch fertig Violine, während der andere außer diesem Instrumente, in dem er den Bruder übertraf, noch mit wunderlicher

Neigung zeitlebens den Contrabaß strich und darin ebenfalls sogar eine Virtuosität erlangte. Aber nicht das eigene künstlerische Leisten ist es was ihre Namen der Nachwelt überliefern sollte, sondern erst in ihren Kindern leuchtete das lange Zeit heimlich glühende Feuer der Kunst hell hervor: Franz Anton gab der Welt in seinem jüngsten Sohn den bedeutendsten dramatischen Componisten seiner Zeit, den genialen Schöpfer des „Freischütz", und Fridolin bildete in seinen Töchtern Sängerinnen aus, von denen die zweite, die uns hier interessirende Aloysia, großen Ruhm erlangen sollte, während die älteste, Josepha, durch die fabelhafte Höhe und Fertigkeit ihrer Stimme bedeutend genug war, daß Mozart für sie die Partie der „Königin der Nacht" in der Zauberflöte schrieb, und Constanze musikalische Begabung und Ausbildung genug gewann, um dem musikalischsten aller Musiker, die je gelebt haben, Gefährtin des Lebens zu werden.

Es hielt nämlich den Vater dieser Mädchen, der sich im Jahre 1756 mit Maria Cäcilia Stamm aus Mannheim verheirathet hatte, nicht gar lange bei seinem Amte im Oberlande. Die Blüthe der Kunst, die Karl Theodor in Mannheim hervorrief, zog bald beide Brüder Weber dorthin. Der Kurfürst, der von ihren Talenten bereits vernommen hatte, ließ sie vor sich spielen und singen und gewann dann, hocherfreut über ihre Leistungen, auch sogleich beide für seine Capelle. Doch blieb Fridolin, nachdem er im Jahre 1764 nach Mannheim übergesiedelt war, zunächst mit der Verwaltung der Schönau'schen Herrschaften betraut und wirkte nur, wie es damals in Deutschland und noch heute in Italien hundertfach der Fall ist, dilettantisch mit, obwohl er sogar ganze Rollen in Opern übernommen haben soll. In späteren Documenten ist er Consiliarius intimus et supremus satrapa (Geheimer Rath und Oberamtmann) der Kurfürsten von der

Pfalz genannt und scheint also den Dienst der Barone von Schönau mit dem des Kurfürsten vertauscht zu haben. Wie er nun später so weit heruntergekommen, daß er die geist- und kunstlose Thätigkeit eines Theatercopisten und Souffleurs mit 200 Gulden übernehmen mußte, erfahren wir nicht. Allein es rollte ein sehr dicker Tropfen Leichtsinns und Unbestandes in dem beweglichen Blute aller Webers, und so mag irgend ein unbesonnener Streich des übrigens gutmüthigen Mannes ihn eines schönen Tages sowohl die Gunst des Kurfürsten wie seine bessere Stellung gekostet haben. Kurzum er war, wie man zu sagen pflegt, unter das Fußvolk gerathen und hatte bei dem schweren Kampf mit der Noth des täglichen Lebens von seiner idealen Neigung und Kraft nur soviel hinübergerettet, um wenigstens in seinen Kindern die natürliche Begabung zur Musik zu wecken und zu pflegen. Nur so konnte er auch hoffen, für spätere Tage einmal sich und der Familie eine Erleichterung zu verschaffen; wie ihm denn schon jetzt, „weil er dem Kurfürsten eine geschickte Sängerin gestellt hatte", die Gage in der That auf das Doppelte erhöht worden war.

In diese engen Musikantenverhältnisse, wo man übrigens der Anschauung des Vaters gemäß nicht gewohnt war das Leben schwer zu nehmen, kam nun der junge Künstler, der ebenfalls einer übrigens bei aller Einfachheit wohlbestellten und soliden bürgerlichen Musikerfamilie angehörte, und es ist zu begreifen, daß ihn dieser Kreis heimathlich anmuthete, ja daß der freie und leichtere Ton, der in dieser Gesellschaft zu Hause war, ihm sogleich wohl behagte. „Wenn ich mit ihm reise", schreibt er seinem Vater nach kurzer Zeit, „so ist es just so viel, als wenn ich mit Ihnen reiste. Deswegen habe ich ihn gar so lieb, weil er, das Aeußerliche ausgenommen, ganz Ihnen gleicht und ganz Ihren Charakter und Denkungsart

hat. Meine Mutter, wenn sie nicht, wie Sie wissen, zum Schreiben zu commode wäre, so würde sie Ihnen das nämliche schreiben. Ich muß bekennen, daß ich recht gern mit ihnen gereist bin, wir waren vergnügt und lustig, ich hörte einen Mann sprechen wie Sie, ich durfte mich um nichts kümmern, was zerrissen war, fand ich geflickt, mit einem Wort, ich war bedient wie ein Fürst. Ich habe diese bedrückte Familie so lieb, daß ich nichts mehr wünsche, als daß ich sie glücklich machen könnte und vielleicht kann ich es auch. — Meine Schwester wird an der Mademoiselle Weber eine Freundin und Kameradin finden, denn sie steht hier im Ruf, wie meine Schwester in Salzburg wegen ihrer guten Aufführung, der Vater wie meiner und die ganze Familie wie die Mozart'sche. Es gibt freilich Neider wie bei uns; aber wenn es dazu kommt, so müssen sie halt doch die Wahrheit sagen. Redlich währt am längsten".

Und siehe da, bald mischen sich Mitgefühl mit der Lage der Familie, Interesse für die schöne Stimme und das Talent des Mädchens und Wohlgefallen an dem Reiz der braunlockigen schlanken Jungfrau mit dem edlen und bedeutenden Profil zu einer Empfindung, die schon der Liebesleidenschaft nicht gar ferne steht. Um nun mit einem Schlage sowohl das Glück der bemitleideten Familie wie das eigene zu begründen, beredet er, der das Mädchen unausgesetzt mit Sorgfalt weiterbildete, mit ihrem Vater den Plan, daß sie alle mit einander auf Kunstreisen gehen wollen, deren letztes Ziel das gelobte Land der Musik jener Tage, Italien sei, wo denn er den bereits gewonnenen Ruhm wieder aufnehmend und steigernd die Opern schreiben und Aloysia darin als Primadonna auftreten werde. Webers, die keinen größern Wunsch hegen konnten, als möglichst bald aus dem Druck der engen Lebenslage herauszukommen, nahmen den Plan natürlich mit größter Freude auf,

und Wolfgang mußte nun sogleich an den aller Verhältnisse und Personen kundigen Vater schreiben, daß er baldigst irgendwo in Italien, in Verona Mailand oder Venedig um die Stagione für den Sohn und um ein Engagement für die Freundin sich bemühe. Derweilen nun Brief und Antwort liefen, schwelgten die beiden Liebenden — denn so mochten sie der Umgebung jetzt schon erscheinen — in der Hoffnung unzertrennlichen Zusammenseins und zwar bei einer Thätigkeit, die beiden obendrein der schönste Reiz ihres Lebens war. Mozart studirte seiner „lieben Weberin" bereits eine Arie nach der andern aus seinen frühern Opern ein und sah schon aus dem Erfolg in den kennerischen Kreisen Mannheims im Geiste den tausendstimmigen Beifall welscher Hände mit zweifellosem Entzücken voraus.

Allein Kinder denken, Väter lenken! — Anstatt Gefallen an dem Plane des Sohnes zu finden oder auch nur damit einverstanden zu sein, war der Vater durch diesen Vorschlag, mit fremden Leuten in der Welt umherzureisen, aufs Aeußerste erschreckt. Ja er hatte, wie er schreibt, darüber fast den Verstand verloren, daß Wolfgang so den wohlerworbenen Ruhm des Namen Mozart durch Vagabundiren leichtsinnig aufs Spiel setzen wolle. Er schrieb also einen langen langen Brief, worin er dem Sohn auf das Ueberzeugendste die Unmöglichkeit nachwies, mit einer so jungen Sängerin, und wäre sie auch ein Genie wie er selbst, so ohne Weiteres irgend einen Erfolg in fremden Landen zu erzielen, und ihm mit eindringlicher Mahnung, ja mit sarkastischer Schärfe vorhält, wie sehr er in diesem Plane sowohl die nächsten Zwecke der kostspieligen Reise, zu der der Vater nur mit äußerster Mühe die Mittel herbeizuschaffen wußte, wie überhaupt die eigentlichen Ziele seines Lebens gänzlich außer Augen setze und sich selbst wie die eigene Familie ruinire, ohne doch irgend der Weber'schen

zu helfen. Und zugleich weist er ihn wieder mit niederdonnernder Energie auf das hin, was er eigentlich zu thun habe. „Auf Concerte zu reisen“, sagt er, „das ist nur eine Sache für kleine Lichter, für Halbcomponisten, für Schmierer. Nenne mir einen großen Componisten, der sich würdigt, einen solchen niederträchtigen Schritt zu thun? — — Fort mit Dir nach Paris und das bald, setze Dich großen Leuten an die Seite — aut Caesar aut nihil! — Der einzige Gedanke, Paris zu sehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. — Es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünstler, auf den die Welt vergißt, oder als ein berühmter Capellmeister, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieset, — ob Du von einem Weibsbild etwa eingeschäfert mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohsack oder nach einem christlich hingebrachten Leben mit Vergnügen Ehre und Reichthum, mit Allem für Deine Familie wohlversehen, bei aller Welt in Ansehen sterben willst!“

3. Helle Leidenschaft.

Als dieser väterliche Brief ankam, gerieth Mozarts Wesen mit einem Male in jene zitternde Erregung, die den Menschen überfällt, wenn er seine heiligsten Gefühle gefährdet oder sie doch in Widerspruch mit einander treten sieht. Zum ersten Male in seinem Leben überkam ihn eine Ahnung davon, daß es über dem Wunsch und Willen der Eltern noch ein höheres Gebot gibt, wonach der Mensch zu leben hat, wenn es ihm wohl ergehen soll auf Erden, — das Gebot des eigenen Herzens, wenn es im tiefsten Innern seine Regungen und Neigungen ausspricht. Einen bessern Vater konnte Niemand haben als Wolfgang, das fühlte er in innerster Seele gerade jetzt, wo er dem Willen desselben widerstreben wollte, zum

ersten Male in voller Deutlichkeit. Hatte nicht dieser Mann seine ganze Existenz daran gesetzt, die ihm von Gott anvertrauten Talente seiner Kinder zur vollen Entwicklung zu bringen! Und Wolfgang besaß ein zu liebevolles und dankbares Gemüth, als daß er nicht jeden Zug dieser väterlichen Aufopferung tief in seinem Herzen aufbewahrt hätte, und andrerseits von Natur zu wenig eigene Fähigkeit, den Kampf mit dem äußern Leben aufzunehmen, als daß ihm nicht des Vaters lebenskluge Kraft und Einsicht unabweisliches Bedürfniß und sein Rath der beste und über allen Zweifel erhaben gewesen wäre. Und doch war in diesem Augenblick eine Empfindung ganz anderer Art in seinem Herzen erwacht, eine Empfindung, mit der er seine ganze innere Existenz in unzerreißbarem Zusammenhang fühlte, und diese Empfindung flammte in demselben Momente, wo sie sich bedroht und bestritten sah, zu heller Gluth auf.

Was also ist natürlicher, als daß dieser Conflict der innersten Gefühle, zumal er zum ersten Mal an den Jüngling herantrat, ihn in eine zitternde Erregung versetzte. Ja er wirkte so stark auf ihn, daß er für einige Tage sogar körperlich leidend wurde und das Zimmer hüten mußte.

Freilich seit frühester Kindheit an rückhaltloses Vertrauen zu dem „besten aller Väter" und an unbedingte Ergebung in seine reifere Einsicht gewöhnt, folgte er auch dieses Mal und ohne viel Widerstreben der Anordnung des gestrengen Herrn. Ohne das vollkommene Zutrauen und die Liebe seines Vaters konnte er gar nicht leben. „Sobald man mir nicht trauet, so traue ich mir selbst nicht mehr", schrieb er. „Die Zeiten, wo ich Ihnen auf dem Sessel stehend das oragna fiagata fa [italienisch klingende Worte, zu denen sich der vierjährige Knabe eine Melodie ersonnen hatte] sang und Sie am Ende auf das Nasenspitzl küßte, sind freilich vorbei; aber hat dessent-

wegen meine Ehrfurcht, Liebe und Gehorsam gegen Sie abgenommen? — — Mehr sage ich nicht". — Allein ebenso drängte der bloße Gedanke an den Verlust der Geliebten — und diesen sah er schon in dem bloßen Bestreiten seiner Neigung durch den geliebten Vater — und die nahe Trennung von ihr sein Empfinden schnell zum vollen Bewußtsein hervor. Und ob er sich gleich ungesäumt zur Reise nach Paris entschloß, so lag dieser Erfüllung des väterlichen Wunsches als tieferes Motiv doch die Hoffnung zu Grunde, auf diese Art bald zu einer selbstständigen Existenz zu gelangen, die ihm gestattete, das geliebte Mädchen für immer sein zu nennen. Denn in Mannheim war es trotz der kurfürstlichen Andeutungen zu nichts gekommen. Den Gang seiner Gedanken aber verrathen uns deutlich die Aeußerungen bei Gelegenheit der Heirath eines seiner Salzburger Jugendfreunde. „Das ist halt wieder so eine Geldheirath, sonst weiter nichts", schreibt er dem Vater. „So möchte ich nicht heirathen; ich will meine Frau glücklich machen und nicht mein Glück durch sie machen. Drum will ich es auch bleiben lassen und meine goldene Freiheit genießen, bis ich so gut stehe, daß ich Weib und Kinder ernähren kann". Und grade in diesem entscheidenden Momente leuchtete ihm auch die Ahnung der angeborenen Schaffenskraft zu hellem Bewußtsein empor. „Ich könnte mich", schreibt er in jenen Tagen, ehe die Pariser Reise fest beschlossen war, „mit nichts recht fortbringen als mit Scolaren und zu der Arbeit bin ich nicht geboren. Ich bin ein Componist und bin zu einem Capellmeister geboren; ich darf und kann mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott so reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmuth so sagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals), nicht so vergraben und das würde ich durch die vielen Scolaren; denn das ist ein sehr unruhiges Metier,

ich wollte lieber so zu sagen das Clavier als die Composition negligiren".

Wie es nun bei wirklich schöpferischen Naturen stets der Fall ist, daß sich all ihr menschliches Empfinden zum künstlerischen Schaffen drängt und je heftiger je stärker das Empfinden erregt ist, so wird auch jetzt plötzlich unserm Wolfgang wieder alles Plänemachen und Briefschreiben von Grund des Herzens zuwider und er greift mit neuer Kraft zu seiner lieben Musika, um sich der innern Nöthe zu befreien. „Ich bitte um Verzeihung, wenn ich diesmal nicht viel schreibe", heißt es schon auf der ersten Seite des Briefes; „allein ich kann nicht, ich fürchte, ich möchte mein Kopfweh wieder bekommen; — — man kann auch nicht Alles schreiben, was man denkt — — wenigstens ich nicht". Und zum Schluß auf der zweiten Seite: „Ich bin heut gar nicht zum Briefschreiben aufgelegt, sondern zum Componiren". Und nun setzte er sich hin und schuf jene wundervolle Arie, worin er sein ganzes Empfinden für Aloysia auf eine so herzgewinnende Art aussprach, daß dieses Werk seiner Phantasie uns noch heute mehr als alle andern Nachrichten deutlich sagt, was damals in ihm vorging. Ein König soll den Befehl zur Hinrichtung eines Jünglings geben, der einen Anschlag auf ihn gemacht hat, und wie er den schönen Knaben ansieht, erfaßt ihn mit einem Male ein wunderbares Empfinden, dessen Grund er sich selbst nicht erklären kann. „Ist's Mitleid, ist's Liebe, was mich so ergreift? — Nein, es kann nicht bloß Mitleid sein, was mir die Seele so ins Innerste erschüttert, es muß ein anderes Fühlen sein". Er weiß es nicht, daß der Jüngling sein eigener Sohn ist.

Dieser Vorgang in der Brust des Königs, den er seinem Freunde ausspricht, war es nicht der eigenste Zustand von Mozart's jugendlichem Herzen, das zum ersten Male Liebe

empfindend, nicht ahnt, daß es Liebe ist und stets bemüht ist, sich und den Andern weiß zu machen, es sei Mitleid, was ihn für Aloysia und ihre bedrückte Familie so innig besorgt sein läßt. Doch hören wir auch hier seine eigenen Worte, in denen er selbst dem Vater, dem doch am ersten so etwas verschwiegen werden sollte, das ganze Empfinden so unbewußt beredt enthüllt. „Ich habe auch", heißt es am 22. Februar 1778, „zu einer Uebung die Arie Non sò d'onde viene [Ich weiß nicht woher mir kommt dies wunderbare Empfinden ꝛc.], die so schön von Bach [Joh. Christ. in London] componirt ist, gemacht, aus der Ursache, weil ich die von Bach so gut kenne, weil sie mir gefällt und immer im Ohre ist; denn ich habe versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesem allen im Stande bin, eine Arie zu machen, die derselben von Bach gar nicht gleicht? Sie sieht ihr auch gar nicht gleich. Diese Arie habe ich anfangs dem Raaff [berühmten Tenoristen in Mannheim] zugedacht. Aber der Anfang gleich schien mir für den Raaff zu hoch, und um ihn zu ändern, gefiel er mir zu sehr, und wegen Setzung der Instrumente schien er mir auch für einen Sopran besser. Mithin entschloß ich mich, diese Arie für die Weberin zu machen. Ich legte sie beiseit und nahm die Wörter Se al labro für den Raaff vor. Ja da war es umsonst, ich hätte unmöglich schreiben können, die erste Arie kam mir immer in den Kopf. Mithin schrieb ich sie und nahm mir vor, sie accurat für die Weberin zu machen. Als ich sie fertig hatte, so sagte ich zur Mademoiselle Weber: „Lernen Sie die Arie von selbst, singen Sie sie nach Ihrem Gusto, dann lassen Sie mir sie hören, und ich will Ihnen hernach aufrichtig sagen, was mir gefällt und was mir nicht gefällt". Nach zwei Tagen kam ich hin und da sang sie mir's und accompagnirte sich selbst. Da habe ich aber gestehen müssen, daß sie accurat so gesungen hat, wie ich es

gewunschen habe und wie ich es ihr hab lernen wollen. Das ist nun ihre beste Arie, die sie hat; mit dieser Arie macht sie sich gewiß überall Ehre, wo sie hinkommt".

Daß aber diese herrliche Arie, deren aufrichtig warmes Empfinden selbst bei Mozart kaum jemals wieder übertroffen worden ist, zugleich eine vollständige Liebeserklärung für Aloysia war, daran dachte der junge Maestro in seinem unschuldigen Eifer wohl nicht. Aber Mädchen verstehen leicht, und auch bei den Zuhörern, wenn sie die Arie sang, konnte über das Empfinden des Componisten wie der Sängerin weiter kein Zweifel walten. „Ich wollte nur wünschen", schrieb Wolfgang dem Vater, „daß Sie meine Arie von ihr singen hörten; von ihr, sage ich, denn sie ist ganz für sie gemacht. Ein Mann wie Sie, der versteht, was mit portamento singen heißt, würde gewiß ein sattsames Vergnügen daran finden. Mit dieser Arie hat meine liebe Weberin sich und mir unbeschreiblich Ehre gemacht. Alle haben gesagt, daß sie noch keine Arie so gerührt habe wie diese. Sie hat sie aber auch gesungen, wie man sie singen soll. Cannabich hat, gleich wie die Arie aus war, geschrieen: Bravo, bravissimo maëstro, veramente scritta da maestro! — Hier habe ich sie zum ersten Mal mit Instrumenten gehört. Ich wollte wünschen, Sie hätten sie auch gehört, aber so wie sie da producirt und gesungen wurde, mit dieser Accuratesse im Gusto, piano und forte. Wer weiß, vielleicht hören Sie sie doch noch — ich hoffe es. Das Orchester hat nicht aufgehört, die Arie zu loben und davon zu sprechen".

4. Trennung.

Schon auf der Reise, die am 13. März 1778 vor sich ging und neun und einen halben Tag währte, war es unserm jungen Freunde gar öde zu Muthe. „Wir haben geglaubt,

wir können es nicht aushalten", schreibt er von Paris aus, „ich habe mich mein Lebtag niemals so ennuyirt. Sie können sich leicht vorstellen, was das ist, wenn man von Mannheim und von so vielen und guten Freunden wegreiset und dann zehnthalb Tage nicht allein ohne diese gute Freunde, sondern ohne Menschen, ohne eine einzige Seele, mit der man umgehen und reden könnte, leben muß. Nun sind wir, Gott Lob und Dank, an Ort und End. Ich hoffe, mit der Hilfe Gottes wird Alles gut gehen".

Die Gegenwart war und blieb ihm freilich vorerst widrig und er schrieb noch nach mehreren Wochen: „Ich befinde mich, Gott Lob und Dank, so ganz erträglich; übrigens weiß ich aber oft nicht, ist es gehaut oder gestochen, — mir ist weder kalt noch warm, — finde an nichts viel Freude", — so recht die Zustände eines Liebenden, dem die holde Freundin ferne ist! Doch lebte ihm still im Hintergrund der Seele frohe Hoffnung; denn auch Aloysia hatte ihm deutliche Zeichen ihrer Zuneigung gegeben. „Die Weberin hat", so berichtet er dem Vater, der doch von der Sache möglichst wenig merken sollte, — „aus gutem Herzen zwei Paar Tätzeln von Filet gestrickt und mir zum Angedenken und zu einer schwachen Erkenntlichkeit verehrt. Er hat mir, was ich gebraucht habe, umsonst abgeschrieben und Notenpapier gegeben und hat mir die Komödien von Molière (weil er gewußt, daß ich sie noch niemal gelesen) geschenkt, mit der Zuschrift: Ricevi, amico, le opere de Molière in segno di gratitudine e qualche volta ricordati di me [empfange, Freund, die Werke Molière's als Zeichen der Dankbarkeit und gedenke zuweilen meiner]. Und wie er bei meiner Mama allein war, sagte er: „Jetzt reist halt unser bester Freund weg, unser Wohlthäter. Ja, das ist gewiß, wenn Ihr Herr Sohn nicht gewesen wäre, der hat wohl meiner Tochter viel gethan und sich um sie ange-

nommen. Sie kann ihm auch nicht genug dankbar sein". — Den Tag, ehe ich weggereist bin, haben sie mich noch beim Abendessen haben wollen. Doch habe ich ihnen zwei Stunden bis zum Abendessen auch noch schenken müssen. Da haben sie nicht aufgehört sich zu bedanken: sie wollten nur wünschen, sie wären im Stande, mir ihre Erkenntlichkeit zu zeigen. Wie ich wegging, so weinten sie alle. Ich bitte um Verzeihung, aber mir kommen die Thränen in die Augen, wenn ich daran denke. Er ging mit mir die Treppe hinab, blieb unter der Hausthüre stehen, bis ich ums Eck herum war, und rief mir noch nach: Adieu!"

Allein wenn er das doppelte Ziel, das ihm vor Augen schwebte, sichere Lebensstellung und Aloysia's Besitz, jetzt erreichen wollte, dann galt kein Feiern, dann mußte eifrig Hand ans Werk gelegt werden, um in der großen Stadt, wo Tausende von Künstlern und unter ihnen so mancher ausgezeichnete und beweglich thätige lebte, mit seinem „superieuren Talente" nur irgend durchzudringen oder auch zunächst nur bekannt zu werden. Zudem waren die Verhältnisse in Paris für einen wenig bekannten jungen Musiker augenblicklich ungünstiger als je; denn alle Welt war beschäftigt und befangen in dem berühmten Streit der Gluckisten und Piccinisten, in dem es sich um die große Frage handelt, ob die Musik auch Ausdruck des Geistes sein soll oder blos nichtsbedeutender Sinnenkitzel und dumpfe Schönheitsschwelgerei. So hatten selbst die Wenigen, die sich der wunderbaren Gaben und Leistungen des achtjährigen Knaben noch vom Jahre 1764 her erinnern mochten, zunächst wenig Acht auf den Jüngling, von dem man bisher in Paris noch nichts als Virtuosenkünste gesehen und an dessen dereinstige Ueberwindung jener Kunstgegensätze und zeitweilige Versöhnung des ganzen Streites durch geniale Schöpfungen also kein Mensch glauben mochte.

Zwar waren die Erfolge, die Wolfgang mit seinem Clavierspiel in Privatkreisen und mit seinen lebhaften Symphonien im Concert spirituel auch jetzt erreichte, nicht gering, und sein Name durchflog für einen Moment die Blätter wie die Gespräche der Musikfreunde und Gesellschaften. Allein um einen entscheidenden Sieg über alle Andern zu gewinnen — wenn überhaupt so etwas bei Mozart's damaliger Jugend zu erzwingen gewesen wäre, — und das Lob von Jedermann an seinen Namen zu bannen, dazu gehörte eben das Schaffen auf dem Gebiete der Kunst, das gerade jetzt alle interessirte, die Composition einer großen Oper.

Auf dieses schöne Ziel steuerte denn auch Mozart zunächst mit allem Eifer los und suchte sich nach Möglichkeit jeden der Männer zu verbinden, die hier etwas Entscheidendes auszuwirken vermochten. Sogleich in den ersten Tagen nach der Ankunft schrieb er zur Aufführung eines Miserere des Mannheimer Capellmeisters Holzbauer im Concert spirituel eine Reihe von Chören und Recitativen, weil das Werk dessen entbehrte und man beides zur Zeit ganz besonders in Paris liebte. Er hatte auch die Freude, seine Chöre, die nur zum Theil aufgeführt wurden, von den Fachleuten entschieden anerkannt zu sehen. Ja sofort machte ihm der Balletmeister Noverre, ein Freund des Directeurs der Grand' Opera, den Antrag, eine große Oper zu schreiben, und er meldet sogar dem Vater, mit dem ersten Act sei der Poet bereits fertig. Derweilen aber schrieb er auch für seine Mannheimer Freunde Wendling, Ramm, Punto und Ritter, die sämmtlich ausgezeichnete Virtuosen auf ihren Instrumenten waren und eben in Paris Concerte gaben, eine Sinfonie concertante für Flöte, Oboe, Waldhorn und Fagott und gewann auch mit dieser Composition den Beifall der Kenner. Und um gar nichts Erforderliches zu versäumen, suchte er auch den Einfluß hoher

Herrschaften bei Hofe für sich zu gewinnen, mußte aber leider dabei erfahren, daß eben dieser hohe Adel nicht sowohl für die Kunst, als höchstens für die augenblicklichen Scandale des Theaters schwärmte und für einen in Paris noch unbekannten jungen Künstler kein thätiges Interesse gewinnen konnte. „Die Leute machen halt Complimente," berichtet er dem Vater, „und dann ist's aus, bestellen mich auf den und den Tag, da spiele ich, dann heißt es: „O c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant!" — und hiermit Adieu".

Da nun auch der Poet der Oper immer und immer nicht fertig ward und sonst auch keine besonderen Aussichten sich zeigten, daß die Wünsche und Hoffnungen des jungen Künstlers und Liebhabers so bald befriedigt werden würden, so sah er sich trotz aller seiner Abneigung genöthigt, um des blossen Broderwerbs willen wieder Scolaren anzunehmen. Allein auch da gings ihm diesmal schlecht; die Einen blieben aus oder waren nicht zu Haus, wenn er kam, die Andern zahlten nicht, und was ihn am meisten degoutirte, sie hatten alle mit einander kein Talent wie keinen tieferen Sinn für die Kunst, die ihm so sehr am Herzen lag wie sie ihm vom Herzen kam. Ja es verstimmte ihn auf die Dauer völlig, daß die Franzosen „so gar dumme Eseln in der Musik" seien. „Baron Grimm [der bekannte Encyklopädist, den Mozart auf der ersten Pariser Reise kennen gelernt hatte] und ich lassen oft unsern musikalischen Zorn über die hiesige Musik aus", hatte er schon nach der ersten Production des Concert spirituel, der er beigewohnt, dem Vater geschrieben. Und als die hohen Herren und Damen, denen er bei der Duchesse de Chabot vorspielte, nicht einmal aufgehört hatten zu zeichnen und zu plaudern, ruft er ärgerlich nach Hause: „Geben Sie mir das beste Klavier in Europa und aber Leute zu Zuhörern, die nichts verstehen oder die nicht verstehen wollen

und die nicht mit mir empfinden, was ich spiele, so werde ich alle Freude verlieren". Auch als seine Sinfonie concertante aus Intrigue und Chicane anderer Künstler nicht einmal zur Aufführung gelangte, weiß er sich dafür den guten Trost: „Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum Empfinden und nur ein wenig etwas von der Musik verstünden und Geschmack hätten, so würde ich von Herzen zu all diesen Sachen lachen; aber so bin ich unter lauter Vieher und Bestien, was die Musik anbelangt. Wie kann es aber anders sein, sie sind ja in all ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nichts Anderes".

Alles dies verstimmt den jungen Künstler nun so sehr, daß ihm Paris bald ganz zuwider wird, weil er obendrein nirgend Hoffnung durchzudringen sieht. „Nun bin ich hier, ich muß aushalten und das Ihnen zu lieb", schreibt er. „Sie, liebster Vater, bitte ich aber, sich zu impegniren indessen, daß ich Italien zu sehen bekomme, damit ich doch hernach wieder aufleben kann. Ich werde mich hinaushauen wie ich kann, wenn ich nur ganz davon komme! — Was mich am meisten aufrecht erhält, ist der Gedanke, daß Sie, liebster Papa und meine liebste Schwester sich gut befinden, — daß ich ein ehrlicher Deutscher bin und daß ich, wenn ich schon nicht allzeit reden darf, doch wenigstens denken darf, was ich will; das ist aber auch das Einzige".

Das war denn freilich wenig genug, und es bedurfte ganz besonderer Gewitterschläge, um die unbehagliche Schwüle dieses Zustandes zu heben und reinere Luft und frische Thätigkeit herbeizuführen. Beides sollte denn auch nicht lange auf sich warten lassen.

5. Frohe Hoffnung.

Mozart's Mutter war eine Frau von ungewöhnlich gutem Herzen, wie denn ja die von ihr ererbte Gutmüthigkeit

auch in ihres Sohnes Leben eine Hauptrolle in gutem wie in schlimmem Sinne spielt. Sie war aber dabei auch, wie wir es von Wolfgang selbst schon hörten, etwas „commode", und zwar nicht bloß im Schreiben sondern in allen Dingen. Sie bedurfte der äußeren Anregung, um sich in lebhaftere Thätigkeit zu versetzen, und so lange nun in der Heimath die Erfordernisse des Haushaltes mit täglichem Drang an sie herangetreten waren, mochte auch ihre angeborne Neigung zum Stillsitzen keinen weiteren Nachtheil für ihre Gesundheit haben. Allein jetzt auf der Reise, wo ihr, auch wenn sie Wochen und Monate lang in derselben Stadt verweilten, durchaus keine Besorgungen für die häuslichen Bedürfnisse oblagen, war sie gewohnt und genöthigt, fast den ganzen Tag allein auf ihrem Zimmer zu sitzen und sich mit Handarbeiten zu beschäftigen. Denn Wolfgang war durch Besuche, Concerte, Theater und Scolaren so in Anspruch genommen, daß sie selbst klagt, sie sehe ihn oftmals den ganzen Tag nicht. Dazu kam, daß beide wegen der Geringfügigkeit ihrer pecuniären Mittel sich meist mit einem kleinen dunklen Stübchen behelfen mußten, wo es, wie Wolfgang einmal schreibt, erst gegen neun Uhr Tag wurde, und da dies besonders in Paris der Fall war und obendrein noch sowohl Heizung wie Speisung so schlecht waren, daß die Mutter in ihren Briefen nach Hause oft laut darüber klagt, so konnte es nicht ausbleiben, daß die gute Frau allmälig leidend wurde. Es dauert Einen recht von Herzen, wenn man ihre Briefe liest, wie es ihr so an Allem, was das Leben für Frauen angenehm macht, fehlt und wie sie doch mit größter Anspruchslosigkeit stets bereit ist, ihr persönliches Vergnügen und sogar ihr Wohlbefinden den Zwecken des Vaters und den höheren Zielen des Sohnes aufzuopfern. Allein selbst die Freude an den immer und überall sich wiederholenden künstlerischen Triumphen Wolfgang's konnte allmälig

nicht mehr eine totale körperliche Verstimmung zurückhalten; ja sie ward in Paris ernstlich krank und Mozart hatte, nachdem er Tage lang pflegend an ihrem Bette gesessen, den großen Schmerz, sie in der Fremde sterben zu sehen. „Trauern Sie mit mir, mein Freund", schreibt er am 3. Juli 1778 an seinen allerbesten Freund Abbé Bullinger in Salzburg, der den Vater auf die Schreckensbotschaft vorbereiten soll; „das war der traurigste Tag in meinem Leben, — dies schreibe ich um 2 Uhr Nachts. Ich muß es Ihnen doch sagen, meine Mutter, meine liebe Mutter ist nicht mehr! — Gott hat sie zu sich berufen, er wollte sie haben, das sehe ich klar, mithin habe ich mich in den Willen Gottes zu geben. Er hatte sie mir gegeben, er konnte sie mir auch nehmen. Stellen Sie sich nur alle meine Unruhe, Aengste und Sorgen vor, die ich diese vierzehn Tage ausgestanden habe. Sie starb, ohne daß sie etwas von sich wußte, sie löschte aus wie ein Licht".

Mehr als der eigene Schmerz jedoch beschäftigte ihn jetzt die Sorge um den Vater, und seine eifrige Bemühung, diesem sowohl die Nachricht von dem Verlust der wahrhaft geliebten Gattin möglichst schonend beizubringen als auch ihn zugleich über des Sohnes eigene Umstände zu beruhigen, ist in der That rührend und der schönste Beweis von der seltenen Liebe und Dankbarkeit, die er für seinen Mentor hegte. „Nach Gott kommt gleich der Papa! — das war als Kind mein Wahlspruch und Axioma, und bei dem bleib ich auch noch", hatte er noch von Mannheim aus geschrieben, nachdem er mit schwerem Kampfe den heißesten Wunsch des eigenen Herzens dem Vater zulieb überwunden und zurückgestellt hatte, und jetzt bewies er die volle Aufrichtigkeit dieser Versicherung auf das Schönste. Die Mutter zu verlieren, war ihm ein Schmerz so wie es jedem Kinde ein Schmerz ist; doch ging es sein inneres Leben weniger an, denn an diesem hatte die

nicht sehr begabte Frau auch nur geringen Antheil nehmen können: sie erkannte nur mit der innigen Freude einer Mutter die staunenswerthen Erfolge von ihres Sohnes superieurem Talent, — seine göttliche Begabung und sein geistiges Schaffen selbst begriff sie nicht. Allein der Vater hatte, wenigstens jetzt noch, Antheil auch daran und ein gewisses Verständniß dafür, ja ihm waren des Sohnes Zwecke und Bestrebungen zugleich die eigenen, und die Sorge um ihn, den er als in Dingen der Welt unerfahren genugsam kannte, mußte sich jetzt verdoppeln.

Das alles wußte Wolfgang, und mit Wohlgefallen erkennt man den echt sittlichen Kern seiner Natur darin, daß er jetzt zunächst nichts Anderes im Auge hat, als dem Vater die Sorge um ihn selbst zu benehmen und so seinen Kummer zu vermindern. Selbst bis in die außergewöhnlich reinliche Schrift hinein ist die Sorglichkeit in den ins kleinste Detail gehenden Berichten zu erkennen, die Wolfgang von seinem Thun und Lassen gibt, und man fühlt in Allem durch, wie die sittliche Thatkraft in ihm aufs Neue mächtig emporschwillt. Einen authentischen Zeugen des innern Zustandes dieser Tage besitzen wir in der wohlbekannten Klaviersonate in A moll, die durch ihre energischen an Händel's Schlagkraft erinnernden Rhythmen sowohl wie durch die auffallend scharfen Dissonanzen laut verräth, daß jetzt zuerst in des jungen Künstlers Seele sowohl durch die muthige Bekämpfung der eigenen Leidenschaft, wie durch den thätigen Angriff des praktischen Lebens und seiner Leiden und Nöthe in ihm das klare Bewußtsein der sittlichen Kraft durchgebrochen ist, die als des Menschen eigenstes und edelstes Gut auch die Begründerin seines reinsten und schönsten Glückes ist. Denn das ist ja der Gewinn aller inneren Kämpfe bei edlen Naturen, daß die eigene Energie wachgerufen und so gehoben wird, daß wir uns fortan

dem Leben und seinen Drangsalen gegenüber stark und gegen die eigene überwuchernde Leidenschaft gewaffnet fühlen. Und diesen Segen, den Mozart jetzt zum ersten Male in seiner vollen Kraft gekostet, sollte er bald noch herrlicher erfahren.

Freilich zunächst sind an den Vater keine andern Erfolge aller Bemühungen zu berichten, als daß die Symphonie im Concert spirituel mit größtem Applaus aufgenommen worden. „Ich ging also gleich für Freude ins Palais Royal", heißt es dann weiter, „nahm ein Gefrornes, bat den Rosenkranz, den ich versprochen hatte und ging nach Haus, wie ich allzeit am liebsten zu Hause bin, und auch allzeit am liebsten zu Hause sein werde oder bei einem guten wahren redlichen Deutschen, der, wenn er ledig ist, für sich als ein guter Christ gut lebt, — wenn er verheirathet ist, seine Frau liebt und seine Kinder gut erzieht". — Mit der Oper wollte es nicht voran, weil kein gutes Poëm zu finden war. Ein annehmbarer Dienst wollte sich in Paris auch nicht zeigen. Immer sehnsuchtsvoller richtete sich also Wolfgang's Auge wieder nach dem Ort zurück, wo sein Herz stets lebte, — derweilen der Vater mit aller Klugheit und bestem Erfolge daran arbeitete, den Sohn an den Salzburger Hof zurückzubringen. Der Sänger Raaff war auch nach Paris gekommen und hatte seinem jungen Freunde einen Brief mitgebracht, der ihn mehr als Alles wieder erheiterte, nämlich vom Herrn Weber. Die Freude leuchtet aus jedem Worte hervor, womit er dem Vater diese kleine Begebenheit umständlich berichtet, ohne jedoch von dem Inhalt jenes Briefes das Geringste zu erzählen. Um so mehr aber verräth er seinen Wunsch, nach dem Rheine zurückzukehren. „Unter Anderm sagte ich auch zu meinen Freunden, daß es mir hier nicht recht gefallen will", schreibt er; „die Hauptursache davon ist immer die Musik, und dann finde ich kein Soulagement hier, keine Unterhaltung, keinen

angenehmen und honetten Umgang mit Leuten, absonderlich mit Frauenzimmern, die meisten sind . . . und die wenigen andern haben keine Lebensart. Raaff sagte endlich lächelnd: „Ja, das glaube ich, — der Herr Mozart ist nicht ganz hier, um alle die hiesigen Schönheiten zu bewundern, — der halbe Theil ist noch dort, wo ich herkomme". Da wurde nun natürlicherweise gelacht und gespaßt. Doch endlich nahm Herr Raaff den seriosen Ton und sagte: „Sie haben aber Recht, ich kann Sie nicht tadeln, sie verdient es, sie ist ein recht artiges, hübsches und ehrliches Mädl und hat eine gute Aufführung, — und eine geschickte Person, die viel Talent hat!" Nun hatte ich die schönste Gelegenheit, ihm meine liebe Weberin von ganzem Herzen zu recommandiren. Ich brauchte ihm aber nicht viel zu sagen, er war ohnedem schon ganz für sie eingenommen. Er versprach mir, daß er, sobald er nach Mannheim kommen wird, ihr Lection geben und sich um sie annehmen wird".

Raaff sowohl wie Graf Sickingen, kurpfälzischer Gesandter in Paris und als ausgezeichneter Musikkenner für Mozart sehr eingenommen, wollten Alles anwenden, um ihm in Mannheim oder in München, wohin derweilen Karl Theodor mit der Capelle übergesiedelt war, eine Anstellung zu verschaffen. Und dann wollte er natürlich sogleich heirathen. Diese Absicht direct gegen den Vater auszusprechen, hütet er sich wohl, aber er macht fast in jedem Briefe Andeutungen davon. Denn das hatte ihn am meisten verletzt, daß der Vater das ganze Verhältniß als eine blosse Liebschaft anzuschauen geneigt war. „Ich bitte, Alles von mir zu glauben, was Sie wollen, nur nichts Schlechtes", hatte er schon von Mannheim aus dem Vater bedeutet; „es gibt Leute, die glauben, es sei unmöglich, ein armes Mädl zu lieben, ohne schlechte Absichten dabei zu haben; und das schöne Wort Maitresse ist halt gar zu

schön! Ich bin kein Brunetti und kein Misliweczek [ein paar leichtfertige junge Musiker]. Ich bin ein Mozart, aber ein junger und gutdenkender Mozart." Und dieselbe Melodie tönt in dem reizenden Briefe vom 18. Juli 1778 wieder, dessen Postscriptum so lautet: „Dem Herrn Jammerdiener möchte ich so 25 auf den Buckel geben, daß er die Katherl noch nicht geheirathet hat. In meinen Augen ist nichts schändlicher als ein ehrliches Mädl bei der Nase herumzuführen oder gar anzusetzen! Das will ich aber doch nicht hoffen. Wenn ich Vater wäre, wollte ich der Sache bald ein Ende machen".

Dieser aufwallende moralische Eifer und der noch lebhaftere Wunsch, Aloysia wieder zu sehen und eine feste Lebensstellung zu finden, die ihm Paris nicht bieten zu wollen schien, trieben ihn denn auch bald von hier fort, und wahre reine Freude umfing seine Seele zum ersten Male nach vielen Monaten erst dann wieder, als er sein geliebtes Mannheim wiedersah. Allein Aloysia Weber war nicht mehr dort.

6. Wiedersehen.

In seiner äußern Erscheinung verrieth Mozart, zumal in jenen Jahren, eher alles Andere als den bedeutenden Künstler, der in ihm steckte. Hatten doch selbst die Mitglieder des Mannheimer Orchesters ihn „groß, aber auch so gewiß lächerlich angesehen", als Director Cannabich ihn vorstellte, und Jedermann, der ihn nicht hatte spielen hören oder nicht ein ganz besonders scharfes Auge für das Geistige im Menschen besaß, mußte den kleinen beweglichen Mann mit dem kaum sprießenden Bart, den matten in sich gekehrten graublauen Augen, dem dickern Kopf und der großen Nase entweder kaum bemerken oder doch nicht entfernt bedeutend und imponirend finden. Ja es sollte noch zwölf Jahre später, als Mozart

schon der weltberühmteste Künstler war, grade in Mannheim folgende komische Begebenheit stattfinden, die uns der Schauspieler Backhaus in seinem Tagebuch der Mannheimer Schaubühne aufbewahrt hat. Da steht zu der Aufführung von Figaro's Hochzeit notirt: „Den 24. October 1790 war Capellmeister Mozart hier und gab alle Tempos an. Ich kam in große Verlegenheit mit Mozart. Ich sah ihn für einen kleinen Schneidergesellen an. Ich stand an der Thüre, als wir Probe hielten. Er kam und fragte mich nach der Probe, ob man zuhören darf. Ich wies ihn ab. Sie werden doch dem Capellmeister Mozart erlauben zuzuhören? Jetzt kam ich erst recht in Verlegenheit". Obendrein war Mozart schon in jungen Jahren häufig zerstreut und meist in sich zurückgezogen; er setzte sich sogar oft in die Ecke, zog ein Buch aus der Tasche und las, derweilen die Andern spaßten. „Sie wissen", schreibt er einmal sich entschuldigend an den Vater, „daß ich so zu sagen ganz in der Musik stecke, — daß ich den ganzen Tag damit umgehe, — daß ich gern speculire, studire, überlege". Nur wenn er musicirte, blitzten seine Augen von dem Feuer des Genius der unausgesetzt in ihm lebte und webte; aber selbst beim Dirigiren des Orchesters kam Außenstehenden seine außerordentliche Lebhaftigkeit nur komisch vor. Wenn er aber im gewöhnlichen Leben an dem Treiben der Menschen Antheil nahm, geschah es meist in einer so durchaus anspruchslosen, einfach natürlichen, ja unscheinbaren Weise, daß von etwas Respectforderndem gar nicht die Rede sein konnte. Deshalb versuchte auch so mancher Weltklügere ihn wohl wie ein Kind zu behandeln; allein er ließ sich das nur bis zu einem gewissen Grade gefallen, dann trat sein Selbstbewußtsein hervor, sein Geist richtete seine seltenen Fähigkeiten mit einem Male völlig auf die Außenwelt und er beherrschte Menschen wie Dinge im Augenblick. „Oft in

einem Nu durchschaute er die verborgensten Charaktere", berichtet ein intimer Freund seiner späteren Jahre. Allein immerhin gehörte ein genaueres Verständniß seines Wesens dazu, um über seine eminenten musikalischen Leistungen, die allerdings nur dem Tauben wirklich verborgen bleiben konnten, hinaus auch seinen Charakter zu erkennen und sein wahrhaft edel begabtes Herz zu lieben.

Beides vermochte Aloysia nicht. Darum wäre auch eine dauernde Vereinigung der Liebenden wohl als ein Mißding für Mozart zu betrachten gewesen, und er selbst pries später sein Geschick, daß es zu dieser Zeit, wo sein Wunsch so glühend heiß war, ihm diesen nicht erfüllte. Wahrlich auch an ihm hätte sich sonst der Wahrspruch bestätigt: „Wir werden mit der Gewährung unserer heißesten Wünsche oftmals — gestraft".

Doch hören wir das Nähere.

Schon am 31. Juli 1778 hatte Wolfgang gemeldet: „Vorgestern schrieb mir mein lieber Freund Weber unter Anderm, daß es gleich den andern Tag nach der Ankunft des Kurfürsten publicirt wurde, daß der Kurfürst seine Residenz zu München nehmen wird, welche Botschaft für ganz Mannheim ein Donnerschlag war. Dieses wurde auch der ganzen Hofmusik kund gethan mit dem Beisatze, daß Jedem freisteht, dem Hofstaat nach München zu folgen oder — doch mit Beibehalt des nämlichen Salarii — zu Mannheim zu verbleiben; und in 14 Tagen soll Jeder seinen Entschluß schriftlich und sigilirt dem Intendanten übergeben. Der Weber, welcher, wie Sie wissen, gewiß in den traurigsten Umständen ist, übergab solches: „Bei meinen zerrütteten Umständen bin, so sehnlichst ich es auch wünsche, nicht im Stande, gnädigster Herrschaft nach München zu folgen". Bevor dies geschah, war eine große Akademie bei Hofe und da mußte die arme Weberin den Arm ihrer Feinde empfinden: sie sang diesmal

nicht! Wer Ursach davon ist, weiß man nicht. Nach der Hand war aber eine Akademie bei Herrn von Gemmingen, Graf Seeau [der Theaterintendant von München] war auch dabei. Sie sang zwei Arien von mir und hatte das Glück, trotz den welschen Hundsföttern [dem Münchner Singpersonal] zu gefallen. Diese infamen Cujone sprengen noch immer aus, daß sie im Singen zurückginge. Der Cannabich aber, als die Arien geendigt waren, sagte zu ihr: „Mademoiselle, ich wünsche, daß Sie auf diese Art noch immer mehr zurückgehen möchten! Morgen werde ich Herrn Mozart schreiben und es ihm anrühmen". — Nun die Hauptsache ist halt, daß wenn der Krieg [um die bairische Erbfolge] nicht schon ausgebrochen wäre, der Hof sich nach München gezogen hätte, — Graf Seeau, der die Weberin absolument haben will, Alles angewendet hätte, daß sie mitkommen kann, und folglich Hoffnung gewesen wäre, daß die ganze Familie in bessere Umstände gesetzt würde. Nun ist aber alles wieder still wegen der Münchener Reise, und die armen Leute können wieder lange herwarten und ihre Schulden werden alle Tage beträchtlicher. Wenn ich ihnen nur helfen könnte! — Liebster Vater, ich recommandire sie Ihnen von ganzem Herzen. Wenn sie unterdessen nur auf etliche Jahre 1000 Gulden zu genießen hätten"!

Zu seiner großen Freude konnte er denn auch schon am 15. October auf der Rückreise von Straßburg aus berichten: „Daß die Mademoiselle Weber oder vielmehr meine liebe Weberin Besoldung bekommen und man ihr also endlich Gerechtigkeit hat widerfahren lassen, hat mich so sehr erfreut, wie man es von Einem, der allen Antheil daran nimmt, erwarten kann. Ich empfehle sie Ihnen noch immer aufs Beste! Doch was ich so sehr gewunschen, darf ich leider nicht mehr hoffen, nämlich sie in Salzburgische Dienste zu bringen; denn das,

was sie oben hat, gibt ihr der Erzbischof nicht. Alles, was möglich, ist etwa, daß sie auf einige Zeit nach Salzburg kommt, eine Oper zu singen. Ich habe von ihrem Vater einen den Tag vor seiner Abreise nach München in größter Eile geschriebenen Brief bekommen, wo er mir auch diese Neuigkeit berichtet. Die armen Leute waren alle wegen meiner in der größten Angst; sie haben geglaubt, ich sei gestorben, indem sie einen ganzen Monat ohne Brief von mir waren, weil der vorletzte von mir verloren gegangen. Und sie wurden in ihrer Meinung noch mehr bestärkt, weil man in Mannheim sagte, meine selige Mutter wäre in einer erblichen Krankheit gestorben. Sie haben schon alle für meine Seele gebetet. Das arme Mädchen ist alle Tage in die Kapuzinerkirche gegangen. Sie werden lachen? — Ich nicht, mich rührt es, ich kann nicht dafür".

Dieser neue Beweis einer warmen Theilnahme an seinem Geschicke fuhr ihm wie frischer Windhauch in die Segel und trieb ihn rascher dem ersehnten Ziele entgegen. Dieses war jedoch nicht bloßes Wiedersehen der Geliebten, sondern Wiedersehen mit der Gewißheit des dauernden Besitzes, sowie sie nur eine feste Anstellung gewähren konnte. Und das war es, was er sich auch jetzt noch in Mannheim erwartete. Denn man wähnte dort allgemein, der Kurfürst müsse bald zurückkehren, er werde „die Grobheit der Herren Baiern nicht ertragen können" und dann mit vermehrten Mitteln eine erneute Blüthe des Theaters herbeiführen. Darum suchte Mozart sich sowohl die alten Freunde als besonders auch den einflußreichen Theaterdirector, den bekannten Freiherrn Heribert von Dalberg durch persönliche Aufmerksamkeiten jeder Art zu verbinden. Allein ob ihm auch die Composition einer Oper sowie eines Melodramas angetragen wurde und er deshalb über einen Monat in Mannheim blieb, allmälig gewann

er doch die Ueberzeugung, daß man auf die Rückkehr des Kurfürsten vergeblich warte und daß ihm ohne ordentliche Sänger also auch sein Componiren nichts nütze. Er entschloß sich deshalb, wenn auch mit schwerem Herzen, direct nach München zu reisen und dort bei Karl Theodor selbst sein Heil zu versuchen. Und so gewiß war er doch auch diesmal wieder der Erfüllung seiner Hoffnungen sowohl bei Hofe als bei Aloysien, daß er sein liebes Bäsle, die Tochter seines Oheims in Augsburg, mit dem lustigsten Briefe von der Welt nach München herüberzukommen bat, „denn sie würde vielleicht dort eine große Rolle zu spielen bekommen". Der Arme, er sollte sich auch dieses Mal in jeder Hinsicht und zwar auf das Bitterste betrogen sehen!

Am Weihnachtstage 1778 kam er in München an. Sein erster Besuch galt natürlich Webers, und er mußte ohne Weiteres Quartier bei ihnen nehmen. Die Verhältnisse der Familie waren ja jetzt recht gut. „Was mich bei der ganzen Mannheimer und Münchner Geschichte am meisten freuet, ist, daß der Weber seine Sache so gut gemacht hat", war bereits im November dem Vater gemeldet worden; „sie kommen nun auf 1600 Gulden, denn die Tochter hat allein 1000 Gulden, und ihr Vater 400 und dann wieder 200 als Souffleur". Der Cannabich hatte das Meiste dabei gethan und zwar ohne Zweifel aus Theilnahme für seinen jungen Freund Mozart. Allein dieser sollte nicht viel Freude von jener Aenderung gewinnen. Freilich Vater und Mutter Weber mochten nicht des Dankes vergessen, den sie ihm schuldig waren. Aber Aloysia's Gesinnung gegen ihn hatte sehr gewechselt. „Sie schien den, um welchen sie ehedem geweint hatte, nicht mehr zu kennen", berichtet Nissen, der zweite Mann von Mozart's späterer Frau, und fügt, offenbar ebenfalls nach Constanzen's Erzählung hinzu, Mozart sei in einem rothen Rock, der nach

französischer Sitte wegen der Trauer um die Mutter schwarze Knöpfe hatte, erschienen und das habe dem Mädchen nicht gefallen. Doch müssen auch weniger kinderhafte Beweggründe vorhanden gewesen sein. Das innere Wesen des jungen Künstlers hatte keinen Werth für sie, weil sie es nicht verstand. Seine äußere Erscheinung imponirte ihr nicht und das Anstellungsdecret, das er in der That damals in der Tasche hatte, reizte sie nicht, denn sie hatte selbst genügendes Salair; zudem galt es ja nur für Salzburg, und die Zustände und Aussichten an einem kleinen geistlichen Hofe konnten ihr nicht behagen, die sich mit Recht als Künstlerin zu größeren Dingen berufen fühlte. Gewohnt, stets nur die eigenen Interessen zu Rathe zu ziehen, und bereits verwöhnt durch die Liebenswürdigkeit schönerer und vornehmerer Herren, die der reizenden jugendlichen Primadonna jetzt den Hof machten, ließ sie den Geliebten ohne viel Sorge und Scrupel fahren. Und Mozart, der wohl bemerkte, wie leicht ihr dies wurde, gewann auch schnell genug das Gefühl seiner selbst wieder; er setzte sich flugs ans Klavier und sang laut: „Ich laß das Mädl gern, das mich nicht will".

Allein wie Recht er hatte den eigenen Werth in diesem Augenblick lebhaft zu fühlen und das Mädchen leicht zu verlassen, das ihn so leicht verließ, das sollte er erst später einsehen, auch erst später das Mittel gewinnen, sich über diesen Verlust zu trösten. Jetzt im ersten Momente fiel dennoch der heftige Schmerz wie wüthende Hunde ihn an und zerfleischte sein fein geartetes Innere. In zitternder Erregung schreibt er vier Tage nach seiner Ankunft dem Vater, der ihn wegen der Anstellung längst sehnlichst erwartete: „Ich bin den 25. Gott Lob und Dank glücklich hier angelangt, allein es war mir bis Dato unmöglich zu schreiben. Ich spare mir Alles, wenn ich werde das Glück und Vergnügen haben, Sie

wieder mündlich zu sprechen, denn heute kann ich nichts als weinen, ich habe gar ein zu empfindsames Herz. Ich habe von Natur aus eine schlechte Schrift, das wissen Sie, denn ich habe niemals schreiben gelernt, doch habe ich mein Lebtage niemals schlechter geschrieben als diesmal, denn ich kann nicht, mein Herz ist gar zu sehr zum Weinen gestimmt. Ich hoffe, Sie werden mir bald schreiben und mich trösten".

Von Aloysien sagt er kein Wort. Er hatte dem Vater seine Liebe und seine Pläne nicht direct mitgetheilt, er durfte ihm auch sein jetziges Leid verschweigen oder es doch nur errathen lassen. Denn zwischen ihnen beiden galt es andere Dinge zu bereden. Der Vater kannte den unüberwindlichen Widerwillen Wolfgang's gegen die Salzburger Verhältnisse und hielt alle mitgetheilten Versuche des Sohnes, anderswo zur Anstellung zu gelangen, nach seiner Art für absichtliche Verzögerungen der Rückkehr. Da er aber ernstliche Besorgniß hegte, der Erzbischof werde „bei sothanen Umständen" das Decret zurückziehen, so hatte er gerade in diesen Tagen einen energischen Brief an den Sohn geschrieben und die Abreise mit erster Diligence unbedingt befohlen. So fürchtete Wolfgang auch noch den Unwillen des jetzt doppelt geliebten treuen Vaters und einen jetzt doppelt empfindlichen unfreundlichen Empfang zu Hause, da ja nun, wo alle seine Versuche im Ausland durchaus keinen Erfolg gehabt hatten, auch sein langes Ausbleiben ungerechtfertigt erschien. Alle diese Umstände erschütterten sein weiches Gemüth auf das Heftigste. „Er brennt vor Verlangen", mußte auch der alte Freund des Vaters, der Flötist Becke diesem schreiben, — „seinen liebsten theuersten Vater zu umarmen, welches sobald es seine hiesigen Umstände erlauben, folgen wird; nur machte er mich selbst fast kleinmüthig, indem er ihn seit einer Stunde kaum aus den Thränen bringen konnte. Er hat das allerbeste Herz!

Nie habe ich ein Kind gesehen, das mehr Empfindung und Liebe für seinen Vater in seinem Busen trägt, als Ihr Herr Sohn. Es wandelte ihn eine kleine Furcht an, als würde Ihr Empfang gegen ihn nicht so zärtlich sein, als er es wünscht; ich hoffe aber ein ganz Anderes von Ihrem väterlichen Herzen. Sein Herz ist so rein, so kindlich, so aufrichtig gegen mich; wie vielmehr wird und muß es nicht gegen seinen Vater sein! Nur mündlich muß man ihn hören, und wer würde ihm nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, als dem besten Charakter, als dem redlichsten und aufrichtigsten Menschen"!

Was ihn noch zurückhielt, war seine Absicht, für den Kurfürsten eine Messe zu schreiben und der Kurfürstin seine sechs Violinsonaten zu überreichen. Als das Letztere geschehen und auch der untreuen Geliebten, in der die Schülerin und Sängerin noch immer Aufmerksamkeit verdiente, zum ewigen Abschied wieder eine glänzende Bravourarie geschrieben war, reiste er ab und barg seinen Schmerz im Busen des Vaters und in der herrlichen Natur seiner Heimath.

7. Die Langin.

Es vergingen mehr als zwei Jahre, ehe Mozart die Ungetreue wiedersah. Als er im Herbst des folgenden Jahres 1780 zur Composition des Idomeneo nach München berufen wurde, war Aloysia bereits mit Eltern und Geschwistern nach Wien gezogen, wo sie als erste Sängerin bei dem neubegründeten National-Singspieltheater engagirt worden war. Dort lernte sie nun bald den Hofschauspieler Joseph Lange, einen hervorragenden Künstler, kennen. Dieser erzählt in seiner höchst anziehenden Selbstbiographie: „Mich entzückte die angenehme Gestalt, das ausgezeichnete Talent und der seelenvolle Vortrag dieser Sängerin. Kein Wunder, daß ich

bezaubert ward, da ich mich der göttlichen Harmonie immer so gern hingab. Mit Vergnügen bemerkte ich, daß ich ihr gefiel. Bald erweckte die Auszeichnung, die sie mir erwies, Neider und mächtige Neider, welche aber meine Leidenschaft nur noch mehr anspornten. Unglücklicherweise wurde der Vater ihr und der Familie durch einen Schlagfluß entrissen. Ihre Trostlosigkeit und tiefe Trauer machten sie mir, sowie meine Sorgfalt, der Familie nun mit Rath und That beizustehen, mich ihr noch interessanter. Ihr Herz fand bei mir Theilnahme und Erleichterung und sie entschloß sich, mich zu ehelichen, weil sie an dem Gatten den Freund zu finden hoffte, den sie an dem Vater verlor".

Im März 1781 kam auch Mozart nach Wien, innerlich gereift durch Schaffen wie durch die Leiden des Herzens. Denn das ist ja der Segen solchen Aufopferns unserer theuersten Gefühle, daß wir nun tief in das eigene Innere hineinschauend uns sichten von allem Unreinen und uns fester machen in dem Besseren der eigenen Natur, um daran einen kräftigen Halt gegen die Unbill des Lebens zu gewinnen. Und in demselben Grade wie auch in Mozart jetzt das Bewußtsein des eigenen Werthes gewachsen war, erkannte er auch deutlicher den geringern Werth des früher so heiß geliebten Mädchens und war schon bald darauf im Stande an den Vater zu schreiben: „Bei der Langin war ich ein Narr, das ist wahr, aber was ist man nicht, wenn man verliebt ist! — Ich liebte sie aber in der That und fühle, daß sie mir noch nicht gleichgiltig ist, — und ein Glück für mich, daß ihr Mann ein eifersüchtiger Narr ist und sie nirgends hin läßt und ich sie also nirgends zu sehen bekomme". Und als er der rohen Behandlung von Seiten des hochfahrenden Fürsten endlich überdrüssig den erzbischöflichen Dienst, gegen den Willen des Vaters, quittirt hatte und dieser ihm darüber Vorwürfe macht,

daß er eine sichere und einträgliche Stellung aufgegeben habe, kommt er in folgender Weise auch wieder auf Aloysia zu sprechen: „Daß Sie mich mit Madame Lange in Comparaison setzen, macht mich ganz erstaunen, und den ganzen Tag war ich darüber betrübt. Dieses Mädchen saß ihren Eltern auf dem Hals, als sie sich noch nichts verdienen konnte. Kaum kam die Zeit, wo sie sich gegen ihre Eltern dankbar bezeigen konnte (NB. der Vater starb, noch ehe sie hier einen Kreuzer eingenommen), so verließ sie ihre arme Mutter, hängte sich an einen Komödianten, heirathet ihn — und ihre Mutter hat nicht so viel von ihr".

Dieses allzu harte Urtheil ist übrigens auch thatsächlich nicht richtig. Denn Lange, der selbst auch den Namen Komödiant nicht verdient, erzählt ausdrücklich: „Da sie durch ihr schönes Talent zum Unterhalt der Ihrigen beitrug, so setzte ich ihrer Mutter, so lange sie lebte, einen Jahresgehalt von 700 Gulden fest und zahlte einen Vorschuß von 900 Gulden, den die Familie von der Hofdirection erhalten hatte". Allein Mozart's Meinung von Aloysia besserte sich auch in der nächsten Zeit durchaus nicht. Vielmehr nennt er in einem Briefe vom 15. December 1781, wo er dem Vater eine Schilderung von ihrer Schwester Constanze macht, die Lange geradezu eine „falsche schlecht denkende Person und eine Cokette", und nur die angeborne Gutmüthigkeit und die Toleranz, die uns Leben und Thätigkeit überhaupt gewährt, ließ ihn dennoch später ein gutes Verhältniß zu der Schwägerin gewinnen. Ja er begann wieder, so oft sie dergleichen bedurfte, auch für sie Arien zu schreiben, half ihr auch in jeder Weise in ihren eigenen Akademien mit seiner Kunst aus, hatte mit ihrem Hause Familienverkehr und führte sogar einmal mit ihr und ihrem Mann (Colombine und Pierrot) eine Maskerade auf, in der er selbst als Harlequin erschien. So mochte

es ihm auch nicht weiter schmerzliche Erinnerungen erregen, als Aloysia einmal wieder — in einem ihrer Concerte im Theater im Jahre 1783 — die Arie Non sò d'onde viene vortrug. Vielmehr konnte er sich jetzt glücklich preisen, daß er nicht Aloysia, sondern Constanze als Gefährtin des Lebens gewonnen hatte. Denn er war zufrieden, ja glücklich in seiner Ehe, Aloysia aber nicht. Hatte doch im Jahre 1785, wo von dem unglücklichen Verhältniß des Lange'schen Ehepaares sogar in den öffentlichen Blättern die Rede war, Kaiser Joseph II., als er einmal Constanzen begegnete, zu ihr von der traurigen Lage ihrer Schwester gesprochen und dabei gesagt: „Was für ein Unterschied ist's, einen braven Mann zu haben"! Dies schrieb Mozart damals selbst an seinen Vater.

Lange selbst aber berichtet über diese Dinge Folgendes: „Daß diese meine zweite Ehe nicht so glücklich in der Folge war, als sie begann, lege ich keineswegs meiner Frau ganz zur Last, sondern den bösen Menschen, die unsere Gemüther gegen einander zu erbittern wußten, welches ihnen bei unserer Reizbarkeit, zu welcher mich mein Temperament, sie ihre Kränklichkeit stimmte, eine leichte Sache war. Meine Frau litt beständig an einem heftigen Magenkrampfe, den sie bei ihres Vaters Tode erhielt. Aus kindlichem Schmerz verfiel sie in eine tiefe Ohnmacht, aus welcher sie lange Zeit nicht zurückgebracht werden konnte. Unter den Mitteln, die man gebrauchte, gab man ihr aus Verstoß auch Schminkwasser, welches ihr auch eine Ausdehnung des Magens verursachte. Die geringste Erkältung auf der Bühne zog ihr eine Krankheit zu. — Nicht genug, daß meine und ihre Feinde (nach wiederholten langwierigen Krankheiten) verbreiteten, sie hätte die Stimme verloren, sie ließen sich auch verlauten, als hätte ich es ihr an Liebe fehlen lassen, da ich doch nicht von ihrem Bette wich und jede Arznei ihr selbst reichte". Daß er selbst übrigens

sie durch lächerliche Eifersucht, zu der er selbst mindestens ebenso viel Anlaß gab wie sie, und durch übermäßige Eitelkeit quälte, sagt er nicht. Doch begann obendrein durch die Unkosten aller dieser Krankheiten und einer nicht sehr regelmäßigen Wirthschaft trotz ihrer beiderseitigen guten Gagen bald eine merkliche Zerrüttung in ihre Oekonomie einzureißen, die rasch ihr ganzes Glück zerstörte, und als nun obendrein im Jahre 1788 die deutsche Oper entlassen und also auch der Langin der Contract aufgekündigt wurde, ward die Noth groß. „Man hatte", erzählt ihr Mann, „dem Kaiser vorgegeben, sie habe die Stimme verloren. Der großmüthige Monarch entschädigte mich zwar mit einer Zulage von 900 Gulden; aber damit waren wir zwar in ökonomischer Hinsicht, nicht aber in Ansehung der daraus entsprungenen Kränkung erleichtert. Meine Frau, ohnehin äußerst reizbar, verfiel in eine Schwermuth, die ihre Gesundheit noch mehr untergrub. Ich hatte nun freilich damals die Zulage ihr zu danken; allein es war sodann doch mein, nicht ihr Erwerb, und es kränkte ihren edlen Ehrgeiz, nichts für den Hausstand beitragen zu können, um so mehr, als sie wußte, daß ich für ihre Freunde Sorge trug. Dadurch ward nun alle Freude und Heiterkeit aus meinem Hause verbannt".

Bald nachher brachte ihm Aloysia einen Sohn. Hierauf erfolgte aber eine noch heftigere Krankheit als bei der Geburt des ersten Kindes, das ein Mädchen war. „Die Sorgen fingen an, mir die nächtliche Ruhe zu rauben", erzählt Lange. „Zwar ließ ich meiner Frau meinen Kummer nicht merken und verschwieg ihr zwar zum Theil meine Schulden; aber sie ahnte es wohl, grämte sich deshalb noch mehr und sann Tag und Nacht darauf, ihr Talent wieder geltend zu machen und die bösen Gerüchte zu widerlegen". Sie traten mit einander eine Kunstreise an, es war die zweite. Aloysia sang in Berlin

in Mozart's Entführung und erhielt viel Ehrenbezeugungen. Ja einmal ward ihr zu Ehren in einem Privathause (bei Corsica) Concert und nachher Souper und Ball gegeben, wobei ihr ein Lorbeer auf das Haupt gesetzt und zugleich Verse zu ihrem Lobe vertheilt wurden, die auf rothe Bänder gedruckt waren und von den Gästen sogar umgehängt wurden.

Nach ihrer Rückkehr wurde sie im Jahre 1791 von Neuem bei der k. k. Hofoper angestellt; allein die häuslichen Mißverhältnisse und die Unzufriedenheit mit ihrer künstlerischen Stellung in Wien ließen Mißmuth und Trübsinn bei ihr nur wachsen. „Es ist allerdings traurig für eine große Künstlerin", sagt Lange, „wenn sie ihre Kunst, zu der sie von der Natur und durch Erziehung bestimmt ist, nicht ausüben kann. Sie sann Tag und Nacht darauf, ihr Talent im Auslande geltend zu machen. Die Gelegenheit bot sich dar, als ihre Schwester Mozart [im Jahre 1795, also vier Jahre nach Mozart's Tode] eine Reise unternahm. Ich willigte nur auf ein halbes Jahr ein, damit sie sich Muth und Ehre sammeln sollte; allein ihre Schwester kam zurück, sie seitdem nicht wieder. Sie bewährte ihren wohlerworbenen Ruf unter Schröder in Hamburg, in Holland und auf anderen Bühnen. Ihre Abwesenheit schmerzte mich lange und ich kämpfte gewaltig mit mir, mein Gefühl zu besiegen. Ich blieb als Vater dreier Töchter, wovon zwei ihre Töchter, und zweier Söhne, wovon der jüngste ihr Sohn war — die zwei ältesten waren von meiner ersten Frau — zurück. Ein schwerer Stand für einen Mann, den sein Geschäft oft außer dem Hause hält! Indessen war ich weit entfernt, mehrere Versuche zu einer Wiedervereinigung zu machen, da, sobald die Frau nicht mit frohem Willen mit ihrem Gatten lebet, weder häusliches Glück noch eine gute Kindererziehung mehr zu erwarten ist".

So hatte Aloysia auch ihren zweiten Geliebten verlassen und außer ihm die eigenen Kinder! —

Wir aber wollen jetzt von der Jugendgeliebten des großen Meisters der Kunst scheiden und noch einen Blick auf das werfen, was sie selbst als Künstlerin leistete. Wir werden dann dennoch nicht ohne ein Gefühl der Versöhnung von dem Leben und den Irrungen dieser echten Künstlerin uns trennen.

8. Madame Lange.

Mozart selbst wollte seine Schülerin Aloysia durchaus nicht als eine bloße Kunstsängerin aufgefaßt wissen. Der Vater hatte sie mit einer hochberühmten Primadonna jener Tage verglichen. „Es ist Alles wahr, was Sie von der Weberin geschrieben haben", antwortet darauf am 19. Februar 1778 Wolfgang von Mannheim aus, „ausgenommen eines nicht, nämlich daß sie wie eine Gabrielli singt, denn das wäre mir gar nicht lieb, wenn sie so sänge. Wer die Gabrielli gehört hat, sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Passagen= und Rouladenmacherin war. Sie war nicht im Stande, eine Note gehörig auszuhalten, sie hatte keine messa di voce, sie wußte nicht zu souteniren, mit einem Wort, sie sang mit Kunst, aber mit keinem Verstand. Diese aber singt zum Herzen und singt am liebsten Cantabile. Ich habe sie erst durch die große Arie an die Passagen gebracht, weil es nothwendig ist, wenn sie nach Italien kommt, daß sie Bravour=Arien singt. Das Cantabile vergißt sie gewiß nicht, denn das ist ihr natürlicher Hang". Und diesem Hange Aloysiens gemäß schrieb er selbst durchaus mehr Gefühlvolles als Glänzendes für sie. Allein ihre Stimme hatte bei ganz ungewöhnlicher Höhe von Natur eine eben so ungewöhnliche Beweglichkeit, und so gewann sie bald auch eine Coloratur, daß von ihrem Vortrag der großen Arie M a r t e r n   a l l e r   A r t e n

in Mozart's Entführung noch im Jahre 1802 berichtet wird: „Durch die Bravourarie, die ich wirklich noch nie so habe singen hören, wurde das Publikum ganz bezaubert; die Leichtigkeit und Richtigkeit, mit der sie dieselbe vortrug, ist wirklich erstaunenswürdig". Und was ihr in dieser Hinsicht zuzumuthen war, beweist auch die Arie Popoli di Tessaglia, die ihr Mozart 1779 in München als Abschiedsgruß schrieb.

Allein weit mehr als einzelne Vorzüge der Stimme oder der Singart galt bei ihr das Ensemble aller der Eigenschaften, die eine dramatische Sängerin machen. „Sie hat Höhe und Tiefe und markirt die Töne mit äußerster Genauigkeit", schreibt das musikbegeisterte Kraftgenie Schubart; „sie singt mit ganzer und halber Stimme gleich vollkommen". Und dann rühmt er ihr Portamento, ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto, das leichte geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermaten und Cadenzen, auch ihren äußeren majestätischen Anstand. So durfte wohl im Jahre 1798 ein Referent aus Amsterdam schreiben: „Madame Lange trat als Constanze in Mozart's Entführung auf, in dieser Rolle, worin sie gewiß einzig ist. Ihr Vortrag der beiden Arien, wo die Schauspielerin hinter der Sängerin und dem Componisten nie zurückbleibt, riß in einem Grade und so allgemein hin, daß wir hier nie etwas Vorzüglicheres gesehen und gehört hatten". Doch war es nicht der Ausdruck heftiger und feuriger Leidenschaft, was das Publikum zu ihr hinriß; vielmehr bei aller Innigkeit des Gefühles scheint es eine angeborne Mäßigung, die sich später eben zu der seltenen Harmonie aller künstlerischen Fähigkeiten entwickelte, gewesen zu sein, was vor Allem die Kenner und die eigentlichen Musikfreunde ihr zuführte, so daß ein etwas wunderlicher Musikenthusiast von ihr schrieb, „sie thue gleichsam Wunder mit

ihrer feinsten Kehle, ihre Stimme sei einer Cremoneser Geige ähnlich und ihr Gesang ausdrucksvoller und rührender als der der berühmten Mara".

Nach dieser Naturbegabung mußte Aloysia allerdings mehr für die Kammer als für das Theater geeignet sein, und besonders für große Bühnen wollte man ihre Mittel oft nicht ganz genügend finden. Hierüber gibt uns ein vollkommen competenter Urtheiler, Mozart's Vater, der 1785 in Wien war, genügenden Aufschluß. „Nun habe ich", schreibt er der Tochter nach Hause, „die Langin bei ihr zwei Mal am Clavier 5 bis 6 Piecen singen hören, die sie mit aller Willfährigkeit sang. Es ist gar nicht zu widersprechen, daß sie mit der größten Expression singt: allein jetzt erkläre ich mir, warum mir Einige, die ich öfters fragte, sagten, sie habe eine sehr schwache Stimme, — und Andere sagten mir, sie habe eine sehr laute Stimme. Beides ist wahr: die Haltung und alle Noten des Ausdrucks sind erstaunlich stark; die zärtlichen Sachen, die Passagen und Auszierungen und die hohen Töne sehr fein, so daß — nach meiner Empfindung — Eins gegen das Andere zu sehr absticht und im Zimmer die starken Töne die Ohren beleidigen, im Theater aber die feinen Passagen eine große Stille und Aufmerksamkeit der Zuhörer voraussetzen". Es mochte eben wohl die fortdauernde Kränklichkeit den angeborenen Fond der Stimme allmälig wirklich vermindert haben, und um so mehr mußte Aloysia jetzt durch die Kunst des Gesanges und durch die Innigkeit des Ausdrucks zu wirken suchen.

So ruft auch im Jahre 1795, als sie eben wieder vom Hoftheater in Wien entlassen worden, ein sehr musikeifriger Dilettant, der Buchdrucker Joh. Ferd. von Schönfeld in seinem „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag" mit Emphase von ihr aus: „Wehe dem guten Rufe unsers

Geschmacks und unserer Kenntniß, daß diese große Virtuosin als Dilettantin unter uns wohnt! Wehe ihm, wenn sie am Ende gezwungen ist, sich ein Stückchen Brod im Auslande zu suchen! Der Geizhals durchwühlt die Ingeweide der Erde, um Schätze zu finden, indessen seine Kisten von todtem Golde strotzen. Wien durchforscht ganz Italien nach Sängerinnen und hält eine Langin müßig in seinen Mauern! Wohl dem Kompositor, dessen Werke sie vorzutragen hat! Er wird überschwenglich dabei gewinnen. Ihr Gefühl wird dem seinigen zuvorkommen, wird ihn überraschen. Wer schöpft solche Töne aus seinem Herzen wie sie? Und wessen Töne bemeistern unsere Herzen so unwiderstehlich wie die ihrigen? Welche Klarheit des Tons, welches schwebende Wachsen und Verlöschen, welche Schattirungen, welche schmelzende Uebergänge durch die Molltöne, welche perlirten Triolen und Läufe, welche reine deutliche Triller vom entstehenden Piano bis zum stärksten Forte und wieder zurück zum sterbenden Piano! Welches Recitativ voll Nachdruck, Wärme, Wahrheit, lebendiger Aesthetik! Kurz alles, was sich aus der gefühlvollsten Seele nur immer schöpfen läßt, erschöpft sie gewiß!"

Diese echte Künstlernatur zeigte sich aber auch in der Anspruchslosigkeit ihres Wesens. War sie schon dem alten Mozart willfährig mit ihrer Kunst, so rühmte man auf ihren späteren Kunstreisen zumal 1798 bis 1801 in Amsterdam nicht blos die Vorzüge ihres Gesanges und Spieles, sondern auch ihren fröhlichen anspruchslosen Charakter, ihre Freiheit von allen gewöhnlichen Virtuosenlaunen in der Gesellschaft, ihre Bereitwilligkeit Jedermann, bei dem sie nur einige Kenntniß und Liebe zur Musik sah, durch ihr Talent zu erfreuen. Vor Allem aber zeigte sie sich als eine lebhafte Verehrerin Mozart's, theils wegen seiner Musik theils ihrer beiderseitigen alten und innigen Freundschaft wegen.

Im Jahre 1808 verließ sie die Bühne ganz, trat aber noch einige Zeit hin und wieder in Concerten auf. Dann zog sie sich in die Stille der Berge, nach Salzburg zurück, wo ihre Schwester Constanze Nissen seit einiger Zeit in bescheidenem Glück wohnte. Dort hat sie noch fast 30 Jahre lang in einsamer Zurückgezogenheit gelebt und wer sie dort kannte, empfand Zuneigung zu ihr und nannte sie, wie man noch jetzt hören kann, ein Frau von Geist und von Gemüth. Erst im Jahre 1839 ist sie als 75jährige Frau dort gestorben. Ihr Grab ist auf dem Sebastianskirchhof in der Linzer Vorstadt und zwar gegenüber dem Constanzen's. Mozart's Freunde haben ihr, als man zwanzig Jahr später bei Beerdigung des Mozarteumscapellmeisters Taux an jener Stelle ein halb verwittertes hölzernes Kreuz mit ihrem Namen fand, eine Gedenktafel von Stein unter den Grabstein jenes Capellmeisters gesetzt*. Und wie es hier nur Mozart — Mozart dessen Grabstätte noch heute völlig unbekannt ist! — war der selbst nach dem Tode noch dahin wirkte, daß uns Aloysia's Grabstätte bekannt geblieben, so ist es auch nur sein Name, der ihr Andenken auf unsere und auf die spätern Tage bringt. Denn nicht die zu ihrer Zeit berühmte „Madame Lange", sondern nur daß dieselbe Sängerin einmal „Mozart's Aloysia" war, ist es was uns noch heute für diese künstlerische Erscheinung warme Theilnahme einflößt. Und wie die bloße Berührung mit der so seltenen Herzensgüte und hohen Reinheit Mozart's sie selbst über das Gemeine und Niedrige erhob, und wie es die Kraft seines Genius war, was ihr auch den Adel wahrer Kunst auf die Stirn drückte, so sind es auch einzig die Schwingen seiner Größe, die Aloysia

* Auf dieser Tafel sind freilich Geburts- wie Todesjahr ganz unrichtig angegeben.

Weber über die dunkle Vergessenheit der Menge hinaus zu einem schönen Antheil der Unsterblichkeit erheben. Sie sühnte die Schuld, die sie in thörichter Jugend an einem der edelsten Menschen nicht ohne Leichtsinn begangen, mit so manchem Elend ihres langen Lebens und gewann sich so den schönsten Gewinn des irdischen Daseins, mit gereinigter Seele selbst in die Gefilde der Ewigen mit hinüberzuschweben und von dort aus warnend wie liebend auf die nachkommenden Geschlechter zu wirken.

IX.

Beethovens Tod.

Eine documentarische Chronik.*

Die genauere Durchforschung einer Reihe von theils neuen theils ungenügend benutzten Quellen setzt mich in den Stand, von der Krankheit und dem Sterben Beethovens ein anschaulicheres und detaillirteres Bild zu geben als es bisher geschehen konnte. Ich will also versuchen seine letzte Lebenszeit, die wechselnden Vorgänge jener Tage ebenso thatsächlich wie ausführlich zu verzeichnen. Besonders auch haben jetzt neue Forschungsreisen nach Wien und an den Rhein sowie nähere Besprechungen mit der Wittwe von Beethovens Neffen und mit deren Sohne es mir ermöglicht, diese zweite Auflage der Chronik durch manche Berichtigungen und Ergänzungen rein thatsächlicher Art sowie durch theilweises Umarbeiten der Darstellung von Neuem lesenswerth zu machen. Doch muß ich von vornherein bemerken, daß eben die neuesten Forschungen über diese traurigen Verhältnisse meine Angaben wie meine Urtheile in dem was wesentlich ist, leider nur zu sehr bestätigt haben und daß es mir daher nicht in den Sinn

* Geschrieben Juni 1864 in Mannheim und wie „Mozarts Aloysia" abgedruckt in Westermanns Illustr. deutsch. Monatsheften 1865.

kommen kann, die von manchen Seiten getadelte Härte und Herbheit des Ganzen zu tilgen oder auch nur zu mildern. Denn diese Härte und Herbheit liegt in der Sache selbst, und es bleibt Pflicht des Geschichtsschreibers diese durchweg so zu geben wie sie in Wirklichkeit war, unbekümmert um Verletzung zarterer Empfindungen sei es seiner selbst oder auch Anderer. „Unser Zeitalter bedarf kräftiger Geister die diese kleinsüchtigen heimtückischen elenden Schufte von Menschenseelen geißeln, so sehr sich auch mein Herz einem Menschen wehe zu thun dagegen sträubt", schreibt Beethoven einmal selbst (im Juni 1825) an den Neffen. Und so glaube ich die wahre menschliche Größe dieses Künstlers wird sich erst recht zeigen und erst recht ihre sittlich reinigende Macht auch auf die Nachlebenden ausüben, wenn einfach dargethan wird, wie er sogar in der niedrigsten Umgebung und trotz dieser seine hohe innere Würde zu bewahren wußte.

I.

Unter den nächsten Anlässen zu dem heftigen Krankheitsanfall, welchen Beethoven im Herbst des Jahres 1826 zu erleiden hatte, bezeichneten die Aerzte als den in seiner Wirkung schädlichsten die starken und anhaltenden Gemüthsbewegungen, die seit einer Reihe von Jahren und besonders in den letztverflossenen Monaten der bekannte Neffe Karl van Beethoven seinem Adoptivvater verursacht hatte. Dieses einzige Kind seines jüngeren Bruders Karl, der im Jahre 1815 als k. k. Cassenbeamter in nicht besonders günstigen Verhältnissen gestorben war und in seinem Testamente unsern Beethoven um Erziehung seines damals achtjährigen Knaben gebeten hatte, betrachtete Beethoven von da an unbedingt als seinen eigenen Sohn und nannte ihn auch niemals anders, sowie er sich selbst unter seinen Briefen an ihn stets als

„Dein treuer Vater" unterzeichnet. Nachdem nun mehrere Jahre hindurch zwischen ihm und der Mutter des Knaben, die einen sehr leichtfertigen Lebenswandel führte, die ärgerlichsten Auftritte und Processe stattgefunden hatten, in Folge deren das Kind selbst hin- und hergeworfen wurde ohne recht zu wissen, zu wem es gehöre, gelang es Beethoven endlich dennoch, denselben ganz an sich zu fesseln und seine Erziehung vollständig zu leiten. Der Knabe war sehr begabt und hat auch meistens fleißig gelernt. Seine Schulzeugnisse, die seine Wittwe noch heute besitzt, sind die allerbesten. Als er aber auf die Universität kam und der regelmäßigen Ueberwachung entbehrte, begann der jugendliche Leichtsinn allmälig sehr über ihn Herr zu werden, und er vermochte in Folge seiner mangelhaften Besuche der Collegien schon die nächste Semestralprüfung, so wie sie zu jener Zeit in Oesterreich üblich waren, nicht zu bestehen, so daß er genöthigt war, die Hochschule zu verlassen. Er entschied sich darauf für den Kaufmannsstand, und Beethoven sandte ihn sogleich der nöthigen Vorbereitung wegen auf die polytechnische Anstalt auf der Wieden. Allein auch hier besuchte der Zögling die Schulstunden nicht regelmäßig, so daß als im Sommer 1826 die erste Prüfung zu bestehen war, ihm wieder der Muth fehlte, sich derselben zu unterwerfen. Und diesmal griff er zu einem betrübenden Mittel, sich den Vorwürfen der Angehörigen, besonders des Adoptivvaters zu entziehen, — er versuchte sich das Leben zu nehmen.

Alle die Gründe anzuführen, überhaupt die Umstände, durch welche der begabte junge Mensch zu diesem unheilvollen Schritt gebracht wurde, genauer auseinanderzusetzen, würde hier zu weit führen. Es tritt uns auch hier jene seltsame Mischung von Schuld und Zufall entgegen, jene Verwirrung hundert leitender Fäden, die man Menschenschicksal nennt, und nicht durchaus ist die Schuld jener Verirrung auf Seiten

des Jünglings zu suchen, der zwischen den strengsten und wiederum den laxesten moralischen Vorstellungen hin- und hergeworfen, weder energisch gut noch ganz schlecht zu sein vermochte und das Antlitz des im tiefsten Grund der Seele gütigen Adoptivvaters fliehend lieber den Tod zu suchen beschloß, als ferner in Schwanken und Verwirrung zu leben. Das Uebermaß von Liebe, daß ihm sein großer Oheim angedeihen ließ, nährte in vielen Dingen den angeborenen Leichtmuth des Knaben, weil es seine Neigungen nährte, die von Natur zwar nicht schlecht aber doch nicht wie bei seinem Oheim auf das Höchste und Edelste gerichtet waren. Auf der andern Seite wieder die sittliche Reinheit und Strenge Beethoven's, die mit kleinen Unarten und Flecken, wie viel weniger mit eigentlichen Fehlern der Menschen unter Umständen keine Nachsicht kannte! Kurzum es fehlte auf allen Seiten an jener Kenntniß des praktischen Lebens, die im Stande ist, einen jungen leichtbewegten Menschen eben für das Leben brauchbar zu erziehen.

Um dem Leser selbst einen vollen Einblick in diese Verhältnisse und so ein sicheres Urtheil auch für das Spätere zu bereiten, folge hier ein Brief, den Beethoven am 18. Juni 1818 an seine Freundin und Helferin in der häuslichen Noth, die Gattin von Schillers Jugendfreund Streicher schrieb:*

„Beste Frau von Streicher!

Es war nicht möglich, Ihnen eher zu schreiben auf ihr Letztes. Ich hätte Ihnen schon einige Täge zuvor als die Dienstbothen weggejagt wurden geschrieben, zauderte aber noch mit meinem Entschluß, bis ich gewahr wurde, daß besonders Frau D . . . Karl abhielte alles zu gestehen; „die Mutter sollte er doch schonen“ sage sie ihm, eben so wirkte die

* Zuerst mitgetheilt in der Deutschen Musikzeitung 1861 No. 61 und in meiner Gesammtausgabe der „Briefe Beethovens“ (Stuttgart 1865) aus Versehen weggeblieben.

Peppi mit; natürlich wollten sie nicht entdeckt werden; beide haben schändlich mitgespielt, und sich brauchen lassen von der Frau van Beethoven; beide empfingen Kaffe und Zucker von ihr, die Peppi Geld, die Alte vermuthlich auch dasselbe; denn es unterliegt gar keinem Zweifel, daß sie bei der Mutter Karls **selbst** gewesen; sie sagte auch zu Karl daß, wenn ich sie aus dem Dienst jagte, sie gleich zu seiner Mutter gehen würde. Dies geschah bei Gelegenheit, als ich ihr ihr Betragen verwiesen, womit ich öfter Ursache hatte unzufrieden zu sein. Die Peppi, welche öfters lauschte, was ich mit Karl sprach, schien versucht zu werden, die Wahrheit gestehen zu wollen, allein die Alte hielt ihr ihre Dummheit vor und zankte sie tüchtig aus — und so verstockte sie wieder, und suchte mich auf falsche Spuren zu bringen. — Die Geschichte dieser abscheulichen Verrätherei kann beinahe 6 Wochen gedauert haben, beide würden nicht so bei einem weniger großmüthigen Menschen davon gekommen sein. Die Peppi erhielt von mir 9 oder 10 fl. für Hembdentuch, die sie aufnahm, und ich ihr hernach schenkte, und erhielt statt 60 fl: 70 fl.; sie hätte schon können sich diese elenden Bestechungen versagen. Bei der Alten, die sich überhaupt am schlechtesten benommen, mag wohl Haß mitgewirkt haben, da sie sich immer zurückgesetzt glaubte, (ohnerachtet sie mehr erhalten als sie verdient) denn selbst durch ihr hohnlächelndes Gesicht an einem Tage, als mich Karl umarmte, ahndete ich Verrätherei, und wie schändlich eine solche alte Frau, wie heimtükisch sie sein konnte. Stellen sie sich vor, 2 Täge vorher als ich hieher mich begab, ging Karl ohne mein Wissen nachmittags zu seiner Mutter, und sowohl die Alte als Peppi wußten es ebenfalls. Aber hören Sie den Triumph einer greisen Verrätherin; als ich mit Karl und ihr hierher fuhr, sprach ich mit Karl über die Sache im

Wagen, obschon ich noch nicht alles wußte, und indem ich Furcht äußerte, daß wir in Mödling nicht sicher würden sein, rief sie aus, „ich sollte mich nur auf sie verlassen.“ O der Schändlichkeit! Nur zweimal mit diesemmal ist mir in dem sonst ehrwürdigen Alter beim Menschen nur so etwas vorgekommen. — Mehrere Täge vorher, als ich beide wegjagte, hatte ich ihnen schriftlich aufgesetzt, daß sich keine unterstehen sollte, von der Mutter Karls irgend etwas an ihn anzunehmen. Die Peppi statt in sich zu gehen, suchte sich heimlich an Karl zu rächen, indem er schon alles gestanden hatte, welches ihnen deutlich wurde, indem ich aufgeschrieben auf obiges Blatt alles sei entdeckt. — Ich erwartete, daß sie beide mich um Verzeihung nach diesem bitten würden; statt dessen spielten sie uns eine um die andere schlimme Streiche. Da nun keine Besserung bei solchen verstockten Sünderinnen zu erwarten war und ich jeden Augenblick eine neue Verrätherei erwarten mußte, so beschloß ich meinen Körper, meine Gemächlichkeit dem bessern Ich meines armen verführten Karl aufzuopfern, und Marsch zum Hause hinaus zum abschreckenden Beispiel aller Künftigen. — Ich hätte das Attestat weniger vortheilhaft machen können, aber bewahre, ich habe jeder volle 6 Monate angesetzt, obschon es nicht so war. Rache übe ich nie aus; in Fällen, wo ich muß gegen andere Menschen handeln, thue ich nichts mehr gegen sie als was die Nothwendigkeit erfordert, mich vor ihnen zu bewahren, oder sie verhindert weiter Uebeles zu stiften. — Um der Peppi ihre sonstige Redlichkeit ist mirs leid, sie verlohren zu haben, daher ich ihr Attestat noch vortheilhafter als der Alten gemacht habe, und sie auch scheint von der Alten mehr verführt worden zu sein. Daß es aber mit der Peppi ihrem Gewissen schlecht gestanden, erhellt daraus, daß sie zu Karl sagte, „sie getraue sich zu ihren Eltern nicht mehr

zu gehen", und wirklich ist sie noch hier, wie ich glaube. — Spuren von Verrätherei hegte ich schon lange, bis ich den Abend vor meiner Abreise einen anonymen Brief empfing, welcher mich mit Schrecken erfüllte durch seinen Inhalt; allein es waren mehr Vermuthungen. Karl, den ich gleich Abends faßte, entdeckte gleich aber doch nicht alles. Da ich ihn öfter erschütternd nicht ohne Ursache behandle, so fürchtete er sich zu sehr, als daß er ganz alles gestanden hätte. Ueber diesem Kampf langten wir hier an. Da ich ihn öfter vornahm, so bemerkten die Dienstboten dieses, und besonders die alte Verrätherin suchte ihn abzuhalten, die Wahrheit nicht zu gestehn. Allein da ich Karl heilig versicherte, daß ihm alles vergeben sei, wenn er nur die Wahrheit gestände, indem Lügen ihn in einen noch tiefern Abgrund als worin er schon gerathen, stürzen würde, so kam alles ans Tageslicht. Knüpfen Sie nun die noch früher ihnen angegebenen Data über die Dienstbothen hier an, und Sie haben die ganze schändliche Geschichte beider Verrätherinnen klar vor sich. — Karl hat gefehlt, aber — Mutter — Mutter — selbst eine schlechte bleibt doch immer Mutter. — In so fern ist er zu entschuldigen, besonders von mir, da ich seine ränkevolle leidenschaftliche Mutter zu gut kenne. — Der Pfaffe hier weiß schon, daß ich von ihm weiß, denn Karl hatte mir es schon gesagt. Es ist zu vermuthen, daß er nicht ganz unterrichtet war, und daß er sich hüthen werde, allein um damit Karl nicht übel von ihm behandelt werde, da er überhaupt etwas roh scheint, so ist es für jetzt genug. Da aber Karls Tugend auf die Probe gesetzt, denn ohne Versuchungen gibt es keine Tugend, so lasse ich es mit Fleiß hingehen, bis es noch einmal (was ich zwar nicht vermuthe) geschehe wo ich dann seiner Hochwürd. ihre Geistlichkeit mit solchen geistigen Prügeln und Amuletten und mit meiner

ausschlüßlichen Vormundschaft und daher rührenden Privilegien so erbärmlich zurichten werde, daß die gantze Pfarrei davon erbeben soll. — Mein Herz wird schrecklich bei dieser Geschichte angegriffen, und noch kann ich mich kaum erholen. — Nun von unsrer Haushaltung; sie bedarf Ihrer Hülfe. Wie wir es brauchen, wissen Sie schon. Lassen Sie sich nicht abschrecken, ein solcher Fall kann sich überall zutragen; ist es aber einmal geschehen und man kann den nachkommenden Dienstbothen dieses vorhalten, so wird es sich schwerlich mehr ereignen. — Was wir brauchen wissen Sie, vielleicht die Französin, und was sich dann zum Stubenmädchen findet. Die gute Kocherei bleibt eine Hauptsache, — selbst in Ansehung der Oekonomie. Für jetzt haben wir hier eine Person, die uns zwar kocht aber schlecht. Ich kann Ihnen heute nicht mehr schreiben. Sie werden wenigstens sehen, daß ich hier nicht anders handeln konnte; es war zuweit gekommen. — Ich lade Sie noch nicht ein hieher, denn alles ist in Verwirrung; jedoch wird man nicht nöthig haben mich in den Narrenthurm zu führen. Ich kann sagen, daß ich schon in Wien schrecklich wegen dieser Geschichte gelitten und daher nur still für mich war. — Leben Sie recht wohl; machen Sie nichts bekannt, da man (auf) Karl nachtheilig schließen könnte; nur ich da ich alle Triebräder hier kenne, kann für ihn zeugen, daß er auf das schrecklichste verführt ward. — Ich bitte uns bald etwas Tröstliches wegen der Koch- Wäsch- Näh-Kunst zu schreiben. Ich befinde mich sehr übel und bedarf bald einer Magen-Restauration.

In Eil Ihr Freund

Beethoven".

Schon oft hatte also die Furcht vor dem Zornausbruch des Oheims den Knaben verhindert, offen zu gestehen, wo er gefehlt, — obwohl Beethoven stets geneigt war, mit nach-

sichtiger Liebe das einmal Gerügte sogleich wieder zu vergessen. Der Knabe hatte sich in dieser schwebenden Lage an Unaufrichtigkeit gewöhnt, und jetzt, wo die Verwirrung seiner Verhältnisse zu groß geworden, mangelte ihm vollends der Muth aufrichtig zu sein. Unter dem Vorwande von mancherlei Bedürfnissen an Büchern, Kleidern, Stundengeld ꝛc. hatte er nach Schüler Art von seinem Pflegevater besonders im Jahre 1826 unaufhörlich kleine Geldzuschüsse zu erhalten gewußt, um damit seinen kleinen Leidenschaften nach Möglichkeit zu fröhnen. Jetzt wenn er das Examen nicht bestand, ja nicht einmal dazu zugelassen wurde, mußte es ans Licht kommen, daß er weder die Schule besucht noch Bücher und Lehrer bezahlt habe. Er schrieb also eines Sonntags, an welchem Tage er gewöhnlich den Oheim auf dem Lande zu besuchen pflegte: er werde diesmal nicht kommen, weil er eine Partie nach Baden zu machen gedenke. Dies führte er denn auch aus, und plötzlich kam am andern Tage nach Wien die Nachricht, Karl habe einen Selbstmord begangen. Er hatte zwei Pistolen gebraucht, von denen die eine völlig versagt, der Schuß der andern aber nur die Seite des Kopfes leicht gestreift hatte. Die Polizei, die in Oesterreich von dem Grundsatz ausging, einem Selbstmörder fehle es an religiöser Bildung, hatte sich darauf sogleich des Jünglings bemächtigt und ihn nachdem er das Spital verlassen einem religiösen Institute zur Unterweisung übergeben.

Beethovens Entsetzen kann man sich vorstellen. „Beweise tiefen Schmerzes wegen der seinem Namen widerfahrenen öffentlichen Kränkung waren deutlich in seiner Haltung zu erblicken. Dahin war das immer noch Feste, Stramme in all seinen Körperbewegungen, ein Greis von nahezu siebenzig Jahren stand er vor uns, willenlos, fügsam, jedem Luftzug gehorchend", sagt Schindler. Tief in der Seele mochte ihm neben

dem Schmerz über solche Enttäuschung seiner treuesten Vaterliebe wohl eine Ahnung davon entstehen, daß er doch nicht ganz ohne Antheil an dieser Verwirrung sei, deren Schuld manch böswillige Zunge ihm ganz allein zuschieben wollte, und das machte das Leidgefühl doppelt groß. Noch am 7. Oktober dieses Jahres 1826, also viele Wochen später, schreibt er oder vielmehr dictirt er — denn der Brief ist von fremder (des Neffen?) Hand, — von Wien aus an seinen alten geliebten Freund Wegeler in Bonn: „Leider kann ich Dir heute nicht so viel schreiben, als ich wünschte, da ich bettlägerig bin. — Nimm für heute vorlieb, ohnehin ergreift mich die Erinnerung an die Vergangenheit und nicht ohne viele Thränen erhältst Du diesen Brief". Man sieht sein Herz, das sonst so löwenstark, ist jetzt innerlichst ergriffen von all den Stürmen des Lebens und er neigt gegen seine sonstige Natur zur Wehmuth. Als nun in diesen Tagen des Herbstes der unselige Neffe aus jener bessernden Anstalt entlassen wurde und zwar mit der Weisung, binnen 24 Stunden die Stadt zu verlassen, übernahm ihn Beethoven, der auch schon vorher ihn oft besucht und mit väterlicher Trauer wieder an sein Herz geschlossen hatte, und reiste mit ihm auf das bei Krems an der Donau in Niederösterreich gelegene Gut Gneixendorf, welches dem jüngsten Bruder Johann van Beethoven gehörte und jetzt in einer bei ihm sonst seltenen Großmuth den beiden gleich unglücklichen Verwandten zum vorläufigen Aufenthalte angeboten worden war. Hier sollte sich aber das Leid Beethovens erst recht vergrößern und in physischen wie moralischen Anlässen der Grund zu seiner letzten Krankheit gelegt werden.

Auch Johann van Beethoven war eine Natur, wie sie trotz der Verwandtschaft des Bluts unserm Meister in tiefinnerer Seele ungenehm sein mußte. Ja er war derjenige von den Verwandten, der von wirklicher innerer Haltlosigkeit und einer

gewissen Laxheit der moralischen Begriffe war. Er hatte, nachdem ihn in seinen Knabenjahren Beethoven durch eigene Sorge und Mühe soweit gebracht hatte, daß er in die Bonner Hofapotheke und später in eine Apotheke in Wien aufgenommen werden konnte, eine Reihe von Jahren in Linz selbst eine Apotheke besessen, sich dort einiges Vermögen erworben und war dann wieder nach Wien gekommen. Und als ihn die Obrigkeit nöthigte die Apotheke in Linz entweder selbst zu verwalten oder sie zu verkaufen, hatte er letzteres vorgezogen und mit einem Theil des Kaufpreises das Gut Gneixendorf erworben wo er dann längere Zeit mit einer Haushälterin aus niederem Stande in wilder Ehe lebte. Dies letztere verdroß den „Compositeur" sehr und sein unablässiges Drängen war es, was den Bruder Johann endlich bewog die liederliche Person zu heirathen. Als einziges Heirathsgut bekam er eine — natürliche Tochter seiner jetzigen Frau mit, von der er nichts gewußt, der er aber später seinen eigenen Namen gab *. Seine laxen Sittlichkeitsbegriffe kümmerten sich um diese Dinge nicht viel. Er war ja ein wohlhabender Mann und wurde, was sein höchster Wunsch war, bald auch gleich seinem hochberühmten Bruder, zumal wenn er in seinem vierspännigen Wagen die Praterstraße hinabfuhr, als eine typische Figur der Kaiserstadt, als eine Art von Berühmtheit betrachtet, von deren sonderbaren Erscheinung man noch heute genug reden hören kann. Allein er hatte auch die Folgen seiner Heirath reichlich zu kosten. Denn die Frau setzte auch nach derselben ihren männersüchtigen Lebenswandel fort. Ja als der Herr Gutsbesitzer, der oft lange in der Hauptstadt zu leben pflegte, im Jahre 1823 einmal wochenlang heftig

* Es war ein Irrthum der Frau Egloff, daß auch Johanns Frau reich gewesen. Bruder Carls Frau war allerdings eine reiche Wiener Tapeziererstochter, die aber alles durchgebracht.

erkrankt darnieder lag, ward es zum vollständigen Stadtscandal, wie seine Frau Tag für Tag in die Caserne lief, wo ihr zeitweiliger Liebhaber, ein Officier, damals wohnte. Sie ging sogar mit ihm auf den besuchtesten Promenaden der Stadt Arm in Arm spazieren, und was das Aergste war, sie trieb die Frechheit soweit, sich von diesem Geliebten im eigenen Hause besuchen zu lassen und schämte sich durchaus nicht, ihn in das Zimmer des kranken Mannes zu führen, wo dieser dann zusehen mußte, wie sie sich putzte, um mit ihrem Lieutenant an irgend einen Vergnügungsort zu gehen. Dies Alles erfahren wir aus einem Briefe, den Schindler damals schrieb und dessen Hauptinhalt sich in dem Nachlasse Schindlers noch vorfindet.

Der entrüstete Meister, der die Sache schon aus dem allgemeinen Stadtgespräch vernommen, hatte bereits im Jahre 1819 oder 1820, als ähnliche Dinge vorgekommen waren, einmal einen ausführlichen Brief an den Polizeicommissär Ungermann geschrieben, von dem uns nur wenige Worte aufbewahrt sind. Jetzt wiederholte Beethoven sein Gesuch an die Polizei und sandte es mit folgendem Billet zunächst an Schindler, der ihm bereits damals alle äußern Dinge zu besorgen pflegte. „Der gestrige Vorfall, den Sie aus dem Berichte an die Polizei ersehen werden, ist nur mehr geeignet, die Sache der löblichen Polizei zu empfehlen. Die Aussagen eines Ungenannten stimmen ebenfalls ganz mit den Ihrigen überein. Hier können Privatmenschen nicht mehr helfen, nur Behörden mit Macht versehen". Allein der verständigen Vorstellung Schindlers, daß durch solches öffentliche Einschreiten der Scandal nur vergrößert werde, gelang es zum guten Glück, Beethoven von der Verfolgung der Sache abzuhalten. Doch war er seitdem mit stets wachsendem Eifer bemüht, seinen Bruder zu bewegen, daß er sich von dem

schlechten Weibe scheiden lasse, was natürlich zu unzähligen Reibungen und Mißverständnissen den bereitesten Anlaß gab. Die ernstlichen Vorstellungen scheinen allerdings zuweilen einen gewissen Eindruck auf den Gutsbesitzer gemacht zu haben, scheiterten aber schließlich stets an der Indolenz dieses selbst sittlich verkommenen Mannes. „So wenig du es um mich verdienst, so werde ich doch nie vergessen daß du mein Bruder bist und ein guter Geist wird noch über dich kommen, der dich von diesen beiden ... scheidet [die hier folgenden Dinge sind unmöglich abzudrucken] und die noch obendrein dein Geld gänzlich in Händen hat. O verruchte Schande, ist kein Funken Mann in dir!!!! — Lebe wohl. Unsichtbar schwebe ich um dich und wirke durch andere, damit dir die ... den Hals nicht zuschnüren" *.

Wir wissen also jetzt, in welchen Familienverhältnissen der Meister zu leben gezwungen war, seit er sich des leichtblütigen Neffen väterlich angenommen. Schon stets war er — man muß es so nennen — schwach gewesen gegen die Mangelhaftigkeiten seiner Brüder, und hatte ihre Vergehen gegen ihn immer wieder verziehen mit dem Ausruf: „Er ist

* Es ist mir selbst leid, hier diese brieflichen Aeußerungen Beethovens, die ich neuerlichst gefunden, mittheilen zu müssen. Allein es muß eben um der Wahrheit willen geschehen. Daß die Vortochter Johanns, wie Frau Egloff mir mitgetheilt, von ihm selbst später geheirathet worden, ist allerdings unrichtig; sie heirathete vielmehr im Jahre 1830 einen Beamten Stölzle, starb aber bereits ein Jahr darnach im Wochenbett. Daß auch sie als Mädchen leichtfertig gewesen, bestreitet Frau Carl van Beethoven, die Wittwe des Neffen, entschieden und führt es sogar als eine Merkwürdigkeit an, daß sie in so schlechter Gesellschaft wie doch ihre Mutter war, rein geblieben. Aber wie kommt dann Beethoven zu solchen Aeußerungen wie in dem oben mitgetheilten Briefe? Jedenfalls spielte die damals neunzehnjährige Vortochter mit der Mutter gegen Bruder Johann und Beethoven unter einer Decke.

doch mein Bruder"! Jetzt sogar konnte er der früher einmal geschrieben „Soll ich mich so erniedrigen in solcher schlechten Gesellschaft zu sein" — sich entschließen, dem Neffen zu lieb mit ihm zu diesem „Pseudo-Bruder", wie er ihn nannte, zu reisen und die Gesellschaft seiner widerwärtigen Schwägerin um sich zu dulden. Die Tochter war damals ebenfalls in Gneixendorf anwesend, also die ganze saubere Sippe beisammen, die wir uns noch etwas näher ansehen müssen. Amalie war damals schon erwachsen, sehr schön, von hoher schlanker Gestalt, hatte aber einen Fehler an der Zunge, der ihr nur sehr mangelhaft zu sprechen gestattete. Johann van Beethoven, ebenfalls von großer hagerer Statur, stieß auch etwas mit der Zunge an und sprach deßhalb und weil er jedes seiner Worte ganz gewiß sein wollte, in seinem rheinischen Dialekte stets sehr langsam und abwartend, ein Eindruck, der durch den lauernden Blick des zugekniffenen linken Auges und das Schiefziehen des scharf geschnittenen außerordentlich breiten Mundes noch bedeutend erhöht wurde. Frau van Beethoven in Wien besitzt ein kleines Portrait in Oel von ihm. Dabei war er, der nichts als den Werth des Geldes kannte, vom größten Hochmuth gegen seinen Bruder, der diesen Werth eben gar nicht kannte und daher besonders seit den letzten Jahren trotz all seinem Arbeiten sich gar oft in drückendster Geldverlegenheit befunden hatte. Johann, der seinen Bruder nur als eine Geldmaschine betrachtete und ihn stets drängte, womöglich den ganzen Tag zu schreiben und zwar rechte Verlagsarbeiten, ist derselbe, der auf seine Neujahrsgratulation als „Gutsbesitzer" die Karte zurückempfing mit dem Beisatz „Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer". Endlich der uns zur Genüge bekannte Neffe war von schöner schlanker Statur und zumal wenn er den weiten spanischen Mantel um die Schultern warf, von sehr stattlichem einnehmendem Wesen, wie Frau

Egloff sagt. So hatte er auch auf die Frau Johanns, also auf seine Tante, einen gewissen Eindruck gemacht, der sich bald sogar zu einer unerlaubten Vertraulichkeit steigerte*.

In dieser ebenso leichtgesinnten wie rohen Umgebung lebte also im Herbst 1826 der Meister, dessen Inneres so fein besaitet war, wie es je eines edlen Mannes Innere gewesen ist. Allein er ertrug es, um der Pflicht, um des Neffen willen. Und so lange das Wetter noch gut war und ihm gestattete, den größten Theil des Tages im Freien zuzubringen, ging es noch an. Er stürmte nach gewohnter Weise in Feldern und Wäldern umher und sann seinen göttlichen Ideen nach. Ja da er damals grade von einer bedeutenden Composition erfüllt war, von dem herrlichen letzten Satz der Quartetts in B, Op. 130, der an sprudelndem Humor und frischer Klarheit an die schönsten Tage des Meisters erinnert, so vergaß er der elenden Umgebung, umsomehr da er, wenn er Abends oder sonst in regnerischen Stunden an die Stube und ihre Gesellschaft gefesselt, wenigstens mit dem leiblichen Ohr nicht hörte noch verstand, was sie Alltägliches oder gar Gemeines mit einander verhandelten. Jedoch besitzen wir aus jenen Tagen einen ziemlich eingehenden Bericht (in der Deutschen Musikzeitung 1862 Nr. 10 „Beethoven in Gneixendorf"), der uns des Genaueren über diese Dinge unterrichtet und also zunächst folgen möge:

„Von der Ueberzeugung geleitet, daß jeder, auch der kleinste Zug, geeignet das Conterfei unserer unvergleichlichen Tonmeister zu vervollständigen, von Interesse ist, hatte ich mich vor einiger Zeit an meinen Jugendfreund K..., Apo-

* Es sagt ganz ausdrücklich Schindler Biogr. II 131: „Intimität des Neffen mit seiner Tante". Allein es mag doch wohl eher sein, daß den jungen Menschen das schöne junge Mädchen anzog als die Tante, die freilich ihrerseits recht gut den Jüngling in ihre Schlingen zu ziehen versucht haben kann. Und das zu beobachten war für Beethoven genug.

theker in Langenlois mit der Bitte gewendet, mir über Beethovens Landaufenthalt in Gneixendorf, einem seinem Bruder Johann gehörigen Landgut in Niederösterreich, alles, was er in Erfahrung bringen könne, zu berichten.

„Nicht bloß er, auch der gegenwärtige Gutsbesitzer willfahrten freundlichst meinem Wunsche, und ich theile aus diesen verläßlichen Quellen fragmentarisch und schlicht, wie es mir zugekommen, das Wenige mit, was sich noch erheben ließ.

„— — — Johann van Beethoven ging eines Tages in Begleitung seines Bruders Ludwig und noch mehrerer Personen von Gneixendorf nach Langenfeld, um den dortigen Chirurgen Karrer, der im Beethoven'schen Hause gerne gesehen ward, zu besuchen, traf ihn aber nicht, da er eben zu einem Kranken gerufen worden. Frau Karrer fühlte sich durch den Besuch des gnädigen Herrn Gutsbesitzers äußerst geschmeichelt und tischte reichlich auf, was nur immer zu haben war; da fiel ihr Blick auf eine Mannsperson, die sich bescheiden und schweigend auf die Ofenbank niedergelassen hatte. In ihm einen Bedienten vermuthend, füllte sie ein irdenes Krügl mit Heurigem (Wein), und reichte es dem Tonsetzer freundlich mit den Worten: „Nu, da hat er auch einen Trunk!" Als der Chirurg Karrer spät Abends nach Hause kam, ahnte er sogleich aus der Beschreibung dessen, der hinter dem Ofen gesessen, den wahren Charakter desselben und rief aus: „Liebes Weib, was hast du gethan, der größte Tonsetzer des Jahrhunderts war heute in unserem Hause und du hast ihn so sehr mißachtet!"

„— — — Johann van Beethoven hatte zufällig bei dem Syndikus Sterz in Langenlois Geschäfte abzumachen. Ludwig begleitete ihn dahin. Während der ziemlich langen Verhandlungen blieb Ludwig regungs- und theilnahmslos an der Thüre der Amtskanzlei stehen. Beim Abschied machte Sterz

gegen diesen viele Bücklinge und frug dann den Kanzellisten Fux, einen Enthusiasten für Musik und namentlich für Beethoven'sche Musik: „Wer denken sie wohl, mag der Mann gewesen sein, der dort bei der Thür gestanden?" Fux erwiderte: „Da ihm Herr Syndikus so viele Complimente gemacht, mag es wol mit ihm ein eigenes Bewandtniß haben, sonst aber hätt ich ihn allerdings für einen Trottel (blödsinnigen Menschen) halten müssen" *. Fux erschrack nicht wenig, als

* „Dies kann doch offenbar nur auf Beethovens gleichgiltige, apathische, durch seine Taubheit erklärliche Haltung an der Kanzleithüre gehen, denn sonst war seine Miene fürwahr nichts weniger als blöde; namentlich übertraf der wunderbare, fast unheimlich fremdartige Glanz seiner Augen Alles in der Art, wie auch ich, da ich noch das Glück genossen, diesen außerordentlichen Mann von Angesicht zu Angesicht gesehen zu haben, ja von ihm, wenn auch mißfällig, bemerkt worden zu sein, zu bestätigen vermag.

Als junger Mensch erst kürzlich vom Lande nach Wien verpflanzt, hatte ich mir noch nicht jene gelenkige, tanzmeisterische Voltigirkunst so nothwendig, um in dem Menschengewusel der Residenz ohne Anstoß sich durchzuwinden, zu eigen gemacht. So rannte ich denn eines Tages in einem engen Gäßchen mit einem Menschen zusammen, der mich darob mit einem durchdringenden Blick fixirte, dann weiter ging. Nie werde ich dieses Menschenauge, in dessen leuchtenden Abgrund ich so nahe geblickt, vergessen! Aber ist es zu verwundern, wenn ich die vernachlässigte Kleidung, das gebräunte Antlitz mit diesem von höchster Intelligenz und Ueberlegenheit zeigenden Blick zusammenzureimen suchend, auf die Idee gerieth, einen der verschmitztesten, gefährlichsten Gauner, wie sie in Großstädten sich herumzutreiben pflegen, getroffen zu haben? In dieser Voraussetzung betrachtete ich ihn stets, wenn er mir wieder begegnete, auf neugierige und leider nichts weniger als respektvolle Weise. Er hatte es bemerkt, denn er richtete einmal seine kleinen wetterleuchtenden Augen halb befrembet, halb verächtlich auf mich, nahm aber dann weiter keine Notiz mehr von mir. Von einem Freunde zufällig belehrt, wen ich da vor mir gehabt, zog ich dann freilich bei jeder Begegnung den Hut vor ihm bis zur Erde, er aber ignorirte nun meine Höflichkeit, wie früher meine Grobheit".

ihm sein Chef den Namen des Mannes nannte, den er für einen Idioten gehalten. —

„— — — Von dem Dienstpersonal, das zur Zeit von Ludwig v. Beethoven's Aufenthalt in Gneixendorf im Schloß seines Bruders sich befand, ist der Weinzierl Michael Krenn erst vor einem Jahr verstorben. Seine drei Söhne leben noch; einer derselben, Michael, war zu jener Zeit Ludwigs Bedienter. Er sagt hierüber Folgendes aus:

„Ludwig van Beethoven war nur einmal und zwar im Jahre 1826, etwa durch drei Monate, vom Schnitt bis nach der Lese (das wäre also in den Monaten August, September, Oktober) in Gneixendorf*. Michael Krenn wurde von der Frau Gutsbesitzerin zur Bedienung des Compositeurs aufgenommen. In der ersteren Zeit aber hatte die Köchin täglich das Bett Beethovens zu machen. Letzterer saß einmal bei seinem Tisch, agirte mit den Händen, gab mit den Füßen den Takt und sang oder brummte dazu. Die Köchin lachte darüber; als Beethoven, sich zufällig umsehend, sie so lachen gewahrte, jagte er sie ohne Weiters zum Zimmer hinaus. M. wollte mit ihr davonlaufen, Beethoven aber zog ihn zurück, schenkte ihm drei Zwanziger und sagte ihm, er solle sich nicht fürchten und er müsse ihm nun täglich das Bett machen und das Zimmer zusammenräumen. M. mußte immer zeitlich früh hinaufkommen, aber meistens lange klopfen, bis Beethoven ihm aufmachte. Um $^1/_2$6 Uhr pflegte Letzterer aufzustehen, zu seinem Tisch sich zu setzen, mit Händen und Füßen den Takt

* Der Zeitpunkt der Ankunft Beethovens bestimmt sich genau aus einem Schreiben an Schott von Wien den 29. Sept. 1826, welches beginnt: „Im Begriffe, mich aufs Land zu begeben, melde ich Ihnen eiligst 2c.“, sowie aus einem Briefe an Haslinger, auf dem außen von Beethovens eigener Hand als Datum steht: „Gneixendorf den 2ten Oktober 1826“.

zu schlagen und singend und brummend zu schreiben. Anfangs schlich M., wenn ihm das Lachen darüber kam, zur Thür hinaus, allmälig aber gewöhnte er sich daran. Um $^1/_2$8 Uhr war gemeinsames Frühstück; nach demselben eilte Beethoven stets ins Freie, schlenderte auf den Feldern herum, schrie, agirte mit den Händen, ging einmal sehr langsam, dann wieder sehr schnell, oder blieb plötzlich stehen und schrieb in eine Art Taschenbuch. Einmal bemerkte er, als er nach Hause gekommen, daß er dasselbe verloren. M., sagte er, laufe und suche meine Schriften, ich muß sie um jeden Preis wieder haben; sie fanden sich auch wirklich. Um $^1/_2$1 Uhr pflegte er nach Hause zum Essen zu kommen, nach Tisch ging er in sein Zimmer, ungefähr bis 3 Uhr, dann lief er wieder auf den Feldern herum bis vor Sonnenuntergang, denn nach demselben pflegte er nie mehr auszugehen. Um $^1/_2$8 Uhr war Nachtmahl, dann verfügte er sich in sein Zimmer, schrieb bis 10 Uhr und legte sich dann zu Bette; zuweilen spielte Beethoven auch Klavier, doch stand dasselbe nicht in seinem Zimmer, sondern im Saale. Beethovens Wohn- und Schlafzimmer, das außer Michael Niemand betreten durfte, war das Eckzimmer gegen den Garten und Hof, wo gegenwärtig das Billard sich befindet.

„Während der Zeit, daß Beethoven Morgens spazieren ging, mußte M. das Zimmer aufräumen. Da fand er mehrere Male Geld auf der Erde liegen; als er es Beethoven zurückgab, fragte ihn dieser, wo er es gefunden habe. M. mußte ihm nun den Platz zeigen, wo er es aufgelesen, worauf es ihm dieser zum Geschenk machte. Dies geschah so drei- bis viermal, dann aber fand M. kein Geld mehr. Abends mußte M. immer neben Beethoven sitzen und ihm die Antwort auf die Fragen, die dieser an ihn gestellt, aufschreiben. Meistens wurde er darüber ausgeforscht, was beim Mittags- und Abend-Tisch über ihn gesprochen worden.

„Eines Tages schickte die Frau des Gutsbesitzers M. mit 5 fl. nach Stein, um daselbst Wein und einen Fisch zu kaufen*. M. war unachtsam, verlor das Geld und kam nach 12 Uhr ganz bestürzt nach Gneixendorf zurück. Die Gutsbesitzerin fragte ihn allsogleich wo der Fisch sei und jagte ihn als er ihr den Verlust des Geldes anzeigte, allsogleich davon. Beethoven fragte, als er zu Tisch kam, allsogleich nach seinem M.; die Gutsbesitzerin erzählte ihm den Vorfall. Da ward Beethoven furchtbar aufgebracht, gab der Gutsbesitzerin die 5 fl. und bestand voll Zorn darauf, daß M. augenblicklich zurückkomme. Von dieser Zeit an ging er nicht mehr zu Tisch, sondern ließ sich das Essen auf sein Zimmer bringen, wo ihm M. auch das Frühstück bereiten mußte. Ueberhaupt hat nach der Aussage des Letzteren Beethoven auch schon vor diesem Auftritt mit seiner Schwägerin fast nie, und auch mit seinem Bruder nur sehr wenig gesprochen. Noch erwähnte M., daß Beethoven ihn nach Wien mitnehmen wollte, was aber nach Ankunft einer Köchin (?), die, um Beethoven abzuholen, eintraf, wieder unterblieb.

„— — — — Zwei ältere Bauern, die von dem gegenwärtigen Herrn Gutsbesitzer ebenfalls vernommen wurden, bestätigen die Aussagen des Michael Krenn über Beethovens wunderliches Treiben auf den Feldern Gneixendorfs. Sie hielten ihn daher auch anfangs für verrückt und gingen ihm aus dem Wege; später gewöhnten sie sich daran und pflegten ihn, als sie erfuhren, er sei der Bruder des Gutsbesitzers, auch höflich zu grüßen, was aber dieser, stets in Gedanken verloren, selten oder nie erwiderte.

* „Bei diesem an der Donau gelegenen Städtchen pflegen die Schiffe, die allwöchentlich Krebse und seltene Fische aus den obderennsischen Flüßen und Seen nach Wien führen, auf kurze Zeit anzulanden“.

„Der eine dieser Bauern hatte auch, damals noch ein junger Mensch, ein kleines Abenteuer mit Beethoven zu bestehen. Er fuhr, wie er erzählt, gerade mit zwei jungen, noch wenig an den Zug gewöhnten Ochsen vom Ziegelofen gegen das Schloß zu. Da kam ihm Beethoven schreiend und mit den Händen herumschlagend und heftig gestikulirend entgegen. Der Bauer rief Beethoven zu: „A bißl stada!“ (ein bischen stiller), worauf aber dieser keine Rücksicht nahm. Da wurden die Ochsen scheu und liefen über ein Gestätte (steiler Abhang) hinauf. Der Bauer brachte sie mit Mühe zum Stehn, kehrte sie um und lenkte sie den Abhang auf die Straße herab. Da kam Beethoven wieder vom Ziegelofen ebenfalls singend und mit den Händen agirend. Der Bauer rief ihm abermals zu, und wieder umsonst, und nun rannten dessen Ochsen mit erhobenen Schwänzen gegen das Schloß zu, wo einer der Schloßbewohner sie aufhielt. Als der Bauer endlich auch hinkam und frug: „Wer ist denn der Narr, der meine Ochsen scheu gemacht hat?“ — sagte ihm der, der sie aufgefangen, es sei der Bruder des Gutsbesitzers. Der Bauer erwiderte: „Das ist mir ein sauberer Bruder!“ — —

Die Begebenheit zu Lengenfeld und Langelois bezeugt zu Genüge den geringen Grad von Ehrerbietung, den man gegen den großen Mann hier hatte*. Er aber, im Bewußtsein seines Werthes und wie immer tief in sein Kunstschaffen versunken, scheint seine Umgebung weniger beachtet und den Druck nur dann und wann empfunden zu haben. Ja im Ganzen muß trotz allem seine Gemüthsstimmung diese Herstmonate

---

* Schon am 2. October hatte er selbst an Haslinger geschrieben: „Sie sehen schon, daß ich in Gneixendorf bin, der Name hat einige Aehnlichkeit mit einer brechenden Axe. Die Luft ist gesund. Ueber Sonstiges muß man das Memento mori machen“.

hindurch nicht gar zu schlecht gewesen sein, sonst hätte er es gewiß nicht so lange Zeit dort ausgehalten. Als weitern Beweis dafür geben wir ein Stück eines recht humoristischen Briefes an den Musikalienverleger Tobias Haslinger in Wien, mit dem Beethoven stets auf komischem Fuße verkehrte. Er datirt vom 13. October dieses Jahres 1826.

„Bester aller Tobiasse.

Wir schreiben Ihnen hier von der Burg des Signor Fratello. Die so schöne Witterung und der Umstand, daß ich den ganzen Sommer hindurch nicht aufs Land kam, ist Schuld, daß ich hier noch länger verweile. Ein Quartett für Schlesinger ist bereits vollendet; nur weiß ich nicht, auf welchem Wege ich es Ihnen am sichersten senden soll, damit Sie die Güte haben, es abzugeben und auch das Geld dafür in Empfang zu nehmen. — Indessen, bester Tobiasserl, brauchen wir Geld, denn es ist nicht alles eins, ob wir Geld haben oder keins. Wenn Sie Holz [den Director der Concerts spirituels, einen der sogenannten Freunde Beethovens] zu Gesichte bekommen, so nageln Sie es auf ein anderes Holz. Die Liebeswuth hat es entsetzlich ergriffen, dabei ist es fast entzündet worden, so daß Jemand aus Scherz geschrieben hat, daß Holz ein Sohn des verstorbenen Papageno sei. — Ganz erstaunlichster, bewunderungswürdigster aller Tobiasse, lebt wohl. — Mit hochachtlichster Hochachtung Euer Beethoven".

Als nun aber die schlechtere Novemberwitterung eintrat und die Gesellschaft ganz auf die Zimmer angewiesen war, wurde Beethovens Lage doch sehr unerquicklich. Denn vor Allem die Frau des Hauses nahm nicht die nöthige Rücksicht auf die empfindliche Körperbeschaffenheit des bereits alternden Meisters, der besonders seines geschwächten Unterleibs wegen einer ausgewählteren Kost stets bedurfte. Allein es war dem

jetzigen Mitvormund Karl's, dem Hofrath von Breuning, einem der ältesten und treuesten Jugendfreunde Beethovens, noch immer nicht gelungen, eine zusagende Position für den jungen Verwahrlosten ausfindig zu machen. Karl wollte nämlich jetzt Soldat werden, und es handelte sich darum, ein Regiment und namentlich einen Offizier zu finden, dem der junge der Ueberwachung noch stets bedürftig erscheinende Mensch mit einer gewissen Sicherheit anvertraut werden konnte. Trotzdem aber entschloß sich Beethoven abzureisen, zumal es schließlich noch zu den ärgerlichsten Auftritten gekommen war.

Sei es nämlich, daß Bruder Johann das Vertrautsein des Neffen mit den Frauen endlich auch übel vermerkte, sei es daß eine edlere verständigere Regung auch ihn einmal erfüllte, kurz er machte Beethoven, dem man sich damals durchaus nur noch schriftlich nahen konnte, die Vorstellung, daß man sich doch an dem Knaben versündige, wenn man ihn länger so zweck- und arbeitslos umherschwärmen lasse; Breuning habe ihm 14 Tage Urlaub gegeben, jetzt treibe er sich schon fast zwei Monate hier umher, Schuld und Vorwurf werde später nur sie treffen. „Es ist Schade, daß dieser talentvolle junge Mensch so seine Zeit vergeudet. — Ich sehe aus seinem Benehmen, daß er gern bei uns bleiben möchte, allein dann ist seine Zukunft dahin. — Daher beschwöre ich Dich, fasse festen Entschluß. Laß Dich nicht von Karl darin abhalten. Ich glaube daher bis nächsten Montag; denn auf mich kannst Du auf keinen Fall warten, indem ich nicht ohne Geld von hier weggehen kann und es noch lange hergehen kann, bis ich soviel einnehme, daß ich damit nach Wien gehen kann“. Beethoven, der die plötzlich aufflackernde liebende Sorgfalt des sonst so wenig sittliches Gefühl verrathenden Bruders gewiß wunderlich genug empfand, nahm diese Erinnerung sehr böse auf; denn es hieß ja dies auch ihn selbst

zum Aufbruch mahnen. Und doch mochte er nicht abreisen, ehe er, was sein eifrigstes Bestreben war, auch den Bruder dazu vermocht hatte, so wie er selbst es gethan, den unnützen Neffen als Erben einzusetzen, damit wenigstens seine Zukunft gesichert sei. Johann sollte, das verlangte Beethoven, sein schlechtes Weib nicht bloß verstossen, sondern auch enterben. „Lassen wir das bis zum Tag, wo Du abreist", schrieb aber Johann auf den Zettel, „altes Weib! — sie hat ihr Theil, mehr bekommt sie nicht". Er hatte ihr eine Pension ausgesetzt*. Beethoven sah also, daß da nichts weiter zu machen sei, und entschloß sich sofort abzureisen.

II.

Es war schlimmes Dezemberwetter, aber gleichwohl oder vielmehr eben darum war der Herr Gutsbesitzer nicht zu bewegen, seinen geschlossenen Stadtwagen dem kränkelnden Bruder anzuvertrauen. Der weltberühmte Componist war genöthigt, in einer offenen Calesche, wahrscheinlich einem jener Gefährte, worin die Milch zur Stadt gefahren wird, hinten die Zuber und vorn eine Art von Lederbedachung, von dem Gute abzureisen. Das schlechte Wetter nöthigte ihn bald, in einer gemeinen Kneipe abzusteigen und dort in einem elenden Gemach zu übernachten.

Doch diese Dinge wollen wir uns lieber von solchen Zeugen erzählen lassen, denen der bemitleidenswerthe Meister selbst Mittheilung davon gemacht hat. Er kam am 2. Dezember 1826 bereits heftig erkrankt in der Hauptstadt an, und sandte sogleich nach einem Arzt, der jedoch erst am dritten Tag zu dem Kranken gelangte. Es war der Professor an

* So hat mir die Wittwe Beethoven in Wien erzählt.

der k. k. Klinik, Dr. Wawruch, und diesem verdanken wir einen „ärztlichen Rückblick auf Beethovens letzte Lebensepoche", der einige Irrthümer und Entstellungen abgerechnet ein ebenso lebendiges wie wahres Bild von der traurigen Situation gibt, in der sich Beethoven jetzt befand.

„Im Spätherbste des verflossenen Jahres", berichtet Wawruch, „entstand bei Beethoven der unwiderstehliche Drang, seiner wankenden Gesundheit wegen sich zur Erholung auf's Land zu begeben". Wir kennen freilich die Ursache dieses Landaufenthaltes besser, die er aus dem ihm eigenen Zartgefühl in Dingen, die seine Familie betrafen, dem Arzt nicht mitgetheilt haben wird; allein wie stark seine Sehnsucht nach dem Landaufenthalte in der That stets war, dafür sei hier von hundert Beweisen nur eine bemerkenswerthe Stelle eines großen Blattes aus den Beethovenpapieren des Kunsthändlers Artaria in Wien angeführt, wo mit gewohnten Hünenbuchstaben geschrieben steht: „Mein Decret* hat nur im Lande zu bleiben, wie leicht ist in jedem Flecken dieses erfüllt! Mein unglückseliges Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch, als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: heilig, heilig! — Im Walde Entzücken, wer kann alles ausdrücken! — Schlägt alles fehl, so bleibt das Land selbst im Winter wie Gaden, untere Brühl**. Leicht bei einem Bauern eine Wohnung gemiethet, um die Zeit gewiß wohlfeil. —

---

* Bezieht sich auf das am 1. März 1809 unserm Meister vom Erzherzog Rudolph, Fürsten Lobkowitz und Fürst Kinsky stipulirte Jahrgehalt von 4000 fl., wofür sich Beethoven zu nichts Anderem zu verpflichten hatte als in Oesterreich zu bleiben. Jetzt freilich war diese Summe in Folge der Kriege und anderer Umstände auf ungefähr 800 fl. reducirt.

** Zwei schön gelegene Dörfer zwischen Wien und Baden.

Süße Stille des Waldes! — Der Wind, der beim zweiten schönen Tage schon eintrifft, kann mich nicht in Wien halten, da er mein Feind ist". Weiter sagt nun Wawruch: „Da er seiner vollständigen Taubheit wegen jede Gesellschaft sorgfältig vermied, so war er unter den ungünstigsten Umständen Tage, ja Wochen lang sich selbst überlassen. Er schrieb oft mit seltener Ausdauer am Abhange eines Waldhügels an seinen Werken und lief dann nach beendigter Arbeit, vom Nachdenken noch glühend und oft jeder Witterung trotzend nicht selten selbst im rauhen Schneegestöber stundenlang in den unwirthbarsten Gegenden umher. Seine schon von Zeit zu Zeit ödematösen Füße fingen an zu schwellen, und da er seiner Betheuerung nach jeder Lebensbequemlichkeit ja jeder gemächlichen Erquickung entbehren mußte, so nahm sein Uebel schnell überhand. Beängstigt durch die traurige Aussicht auf eine düstere Zukunft, im Erkrankungsfalle auf dem Lande hilflos zu sein, sehnte er sich nach Wien zurück und benutzte nach seiner jovialen Aussage das elendeste Fuhrwerk des Teufels, einen Milchwagen, zur Heimkehr.

„Der Dezember war rauh, naßkalt und frostig, Beethovens Bekleidung nichts weniger als der unfreundlichen Jahreszeit angemessen, und doch trieb ihn eine innere Unruhe [wir kennen ihren eigentlichen Grund], eine düstere Unglücksahnung fort. Er war bemüssigt, in einem Dorfwirthshause zu übernachten, worin er außer dem elenden Obdache nur ein ungeheiztes Zimmer ohne Winterfenster antraf. Gegen Mitternacht empfand er den ersten erschütternden Fieberfrost, einen trockenen kurzen Husten, von einem heftigen Durste und Seitenstechen begleitet. Mit dem Eintritt der Fieberhitze trank er [das war übrigens zeitlebens seine üble Gewohnheit] ein paar Maß eiskalten Wassers und sehnte sich in seinem hilflosen Zustande nach dem ersten Lichtstrahl des Tages.

Matt und krank ließ er sich auf den Leiterwagen [?] laden und langte endlich erschöpft in Wien an*.

„Erst am dritten Tage wurde ich gerufen. Ich traf Beethoven mit den bedenklichen Symptonen einer Lungenentzündung behaftet an; sein Gesicht glühte, er spuckte Blut, die Respiration drohte mit Erstickungsgefahr und der schmerzhafte Seitenstich gestattete nur eine quälende Rückenlage. Ein streng entzündungswidriges Heilverfahren schaffte bald die erwünschte Linderung; seine Natur siegte und befreite ihn durch eine glückliche Krise von der augenblicklichen Todesgefahr, so daß er am fünften Tage sitzend im Stande war, mir sein bisher erlittenes Ungemach mit tiefer Rührung zu schildern. Am siebenten Tage fühlte er sich so erträglich wohl, daß er aufstehen, umhergehen, lesen und schreiben konnte**. Doch am achten Tage erschrak ich nicht wenig. Beim Morgenbesuche fand ich ihn verstört, am ganzen Körper gelbsüchtig. Ein schrecklicher Brechdurchfall drohte ihn die verflossene Nacht zu tödten. Ein heftiger Zorn, ein tiefes Leiden über erlittenen Undank und unverdiente Kränkung veranlaßte die mächtige Explosion. Zitternd und bebend krümmte er sich vor Schmerzen, die in der Leber und in den Gedärmen wütheten, und seine bisher nur mäßig aufgedunsenen Füße waren mächtig geschwollen***.

* Am 9. Dezember 1826 dictirt auch Beethoven selbst dem Neffen einen Brief an Schott, worin es heißt: „Leider hat mich ein Zufall auf meiner Rückreise vom Lande unpäßlich gemacht ꝛc."

** Er hat auch in diesen Tagen, am 10. Dezember 1826, einen Brief an seinen Freund Wegeler geschrieben. Vgl. dessen Biogr. Notizen S. 53. Der Brief vom 9. Dez. an Schott ist übrigens ohne Beethovens Namensunterschrift abgegangen.

*** Auch in dem bei Seyfried „Beethovens Studien" mitgetheilten „Obductionsbericht über den Leichnam des P. T. Herrn Ludwig van

Sofort nach der Ankunft in Wien hatte Beethoven den Neffen zu einem Arzt geschickt. Allein in jugendlichem Leichtsinn zog jener es vor, ins Kaffeehaus zu gehen und eine Partie Billard zu spielen. Während des Spieles fiel ihm sein Auftrag ein, und er ersuchte den Marqueur, einen Arzt zu den Schwarzspaniern, wo Beethoven damals wohnte, zu schicken. Auch dieser vergaß die Bestellung und nur der Zufall, daß er selbst am folgenden Tage erkrankte und in die Klinik des Dr. Wawruch kam, veranlaßte daß dieser Beethoven am nächsten Tage besuchte, wo wirklich bis dahin noch keine ärztliche Hilfe gewesen. Schindler, der diesen Umstand ebenfalls aus Dr. Wawruchs Munde vernommen hat, behauptet nun zwar, Beethoven habe diesen ihm fremden Arzt der seine Natur nicht verstehe durchaus nicht leiden können und sich stets umgewandt, wenn Wawruch erschienen sei, ja sogar einmal in seinem Bette dasselbe Experiment gegen ihn gemacht, welches Luther gegen den in seiner Einbildung ans Bett tretenden Teufel ausführte. Und was noch schlimmer sein würde, Schindler behauptet, Wawruch habe Beethovens Krankheit gar nicht erkannt und ihn falsch behandelt. Allein abgesehen davon, daß Wawruch wie ich von noch lebenden Zeitgenossen desselben vernommen habe, als Arzt eines guten Rufes genoß, mochte es wohl im gegebenen Falle nicht so schwer sein, Beethovens Leiden zu erkennen, und jedenfalls sehr schwer, ja unmöglich, den Verlauf desselben in eine Wassersucht zu hemmen. Schon aus dem Jahre 1795 berichtet sein Jugendfreund Wegeler, daß Beethoven häufig an heftigen Kolik-

---

Beethoven" sagt der Dr. Joh. Wagner: „Die Leber erschien auf die Hälfte ihres Volumens zusammengeschrumpft, lederartig fest, grünlichblau gefärbt und an ihrer höckrichten Oberfläche sowie an ihrer Substanz mit bohnengroßen Knoten durchwebt; deren sämmtliche Gefäße waren sehr enge, verdickt und blutleer".

schmerzen gelitten habe und bezeichnet später dieses Uebel eines kranken Unterleibes als die eigentliche Ursache der ihm zuletzt tödtlichen Wassersucht. In den Briefen an Wegeler vom Jahre 1801 klagt Beethoven im höchsten Grade über diesen unentfernbaren Durchfall und von jener Zeit an geht es Jahr für Jahr mit den gleichen Klagen oft in humoristisch trauriger Weise fort. Dabei die unregelmäßigste Lebensweise, nicht soviel durch übermäßigen Genuß als durch übermäßige Arbeit, ferner eine seltsame Vorliebe für gefälschte Weine. Der unmäßige Verbrauch von kaltem Wasser sowohl im Trinken wie im Uebergießen und Baden, das stete Liegen und Sitzen in Wald und Feld mit all seinen Anlässen zur Erkältung, alles dies scheint den sonst ungewöhnlich kräftigen Organismus des Meisters besonders in seinem Ernährungs-System allmälig innerlichst gestört zu haben, so daß so starke Affectionen wie die letztvergangenen mit ihren heftigen Zufällen schließlich doch die Gesundheit gänzlich zerrütteten*.

Schon der langjährige widrige Proceß, die unaufhörliche Streiterei mit der unwürdigen Mutter des Neffen, die übrigens noch heute lebt, sowie mancherlei Niedrigkeit und Undank der Welt, die er doch Zeit seines Lebens mit den himmlischen Gaben seines Genius wahrhaft verschwenderisch überschüttet

* Der obencitirte „Obductionsbericht" zeigt, wie sehr fast alle innern Organe angegriffen waren. „Die Gallenblase enthielt eine dunkelbraune Flüßigkeit nebst häufigem griesähnlichen Bodensatze. Die Milz traf man mehr als nochmal so groß, schwarz gefärbt, derb; auf gleiche Weise erschien auch die Bauchspeicheldrüse größer und fester, deren Ausführungsgang war von einer Gansfederspulenweite. Der Magen war sammt den Gedärmen sehr stark von Luft aufgetrieben. Beide Nieren waren in eine zolldicke, von trüber brauner Flüßigkeit vollgesickerte Zellschichte eingehüllt, ihr Gewebe blaßroth und aufgelockert, jeder einzelne Nierenkelch war mit einem warzenförmigen, einer mitten durchschnittenen Erbse gleichen Kalk-Concremente besetzt".

hatte, dies alles mußte früh einen alten Mann aus ihm machen*, und Gram des Herzens wie sittlicher Zorn vollendeten bald den „Timon von Athen". Bereits im Jahre 1823 ist er den ganzen Sommer hindurch schwer leidend und erholt sich nur mühsam in der frischen Luft des Landlebens. Im Jahre 1825 besucht ihn Ludwig Rellstab und findet seine äußere Erscheinung so: „Seine Farbe war bräunlich, doch nicht jenes gesunde kräftige Braun, das sich der Jäger erwirbt, sondern mit einem gelblich kränkelnden Ton versetzt; die Nase schmal, scharf; Wehmuth, Leiden, Güte las ich auf seinem Angesicht; doch, ich wiederhole es, nicht ein Zug der Härte, nicht einer der mächtigen Kühnheit, die den Schwung seines Geistes bezeichnet, war auch nur vorübergehend zu bemerken". Ja er war vor der Zeit alt geworden. „Schon damals, 1825, sah er wie ein recht alter Mann aus", erzählt mir auch Frau Marie Egloff in Mannheim, die damals zur musikalischen Ausbildung bei ihrem Bruder Schindler in Wien wohnte, auch oft anstatt seiner, der als Capellmeister des Josephstädter Theaters manche Verhinderung hatte, zum „Alten" gehen mußte und stets einen recht wehmüthigen Eindruck von diesem Besuche mit nach Hause brachte. „Aber", fährt Rellstab fort, „er büßte trotz allem eben Gesagten nichts von der geheimnißvoll anziehenden Kraft ein, die uns so unwiderstehlich an das Aeußere großer Menschen fesselt; denn das Leiden, der stumme schwere Schmerz, der sich darin ausdrückte, war nicht die Folge des augenblicklichen Unwohlseins, da ich diesen Ausdruck auch nach Wochen, wo sich Beethoven viel gesünder fühlte, immer wieder fand, — sondern das Ergebniß seines ganzen einzigen Lebensgeschickes, welches die höchste Gewähr der Be-

* „Denn im Unglück altern die Sterblichen frühe" — hat Beethoven in seinem vielgelesenen Exemplar der Vossischen Odyssee (1780) angestrichen.

stätigung mit der grausamsten Prüfung der Versagung verschmolz. Bevor wir nicht von einem in der Frische der Lebenskraft erblindeten Rafael zu erzählen haben, wird Beethoven seines Gleichen an Heil und Unheil in der Kunst- wie in der Weltgeschichte nicht finden". Dazu kam, daß der Geschmack der Wiener sich mehr und mehr von seiner Musik ab- und der in der Restaurationsperiode wieder hell aufblühenden italienischen Kunst zuwandte. „Seit die Italiener hier so festen Fuß gefaßt haben", hatte er selbst damals zu Rellstab gesagt, „ist das Beste verdrängt; das Ballet ist dem Adel die Hauptsache vom Theater, von Kunstsinn muß man nicht sprechen, sie haben nur Sinn für Tänzerinnen. Die gute Zeit haben wir gehabt, aber darnach frage ich nichts, ich will nur noch schreiben, was mich selbst erfreut; wäre ich gesund, so wäre mir Alles Eins"!

Er schrieb nun freilich nur, was ihm gefiel, und die letzten Compositionen zeugen eben nicht von abnehmender Geisteskraft. Noch am 7. October 1826 sagt er selbst in einem Briefe an Wegeler: „Es heißt übrigens bei mir immer: Nulla dies sine linea, und lasse ich die Muse schlafen, so geschieht es nur, daß sie desto kräftiger erwache. Ich hoffe, noch einige große Werke zur Welt zu bringen und dann wie ein altes Kind irgendwo unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschließen". Der Arme, er ahnte nicht, daß dieses Ziel so nahe sei! Noch gohr sein Inneres von mächtigen Schöpfungen, es waren eine große Ouverture, eine große vierhändige Sonate für Diabelli und eine zehnte Symphonie! — Und von diesen sämmtlichen Werken lagen bereits die Skizzen fertig im Schreibtisch und sind noch heute aufbewahrt, ja von der Sonate waren bereits die beiden ersten Sätze vollendet. Allein gesund ward er von jetzt an nicht wieder, sondern stets nur leidender und

der Geist, der früher allen üblen Einflüssen wie der Welt so des Körpers mit der Gewalt des Schaffens widerstanden und diesen selbst stets mit der Macht des Willens wieder zurecht gerichtet hatte, — er erlahmte jetzt doch endlich in der mehr und mehr verödeten Umgebung und gab auch dem Kränkeln des Körpers größeren Spielraum*. Kurzum, nach der Reihe heftiger Anfälle im Herbst 1826** und besonders nach dem letzten Sturm der widrigen Empfindungen, von denen Dr. Wawruch berichtet, deren Anlaß wir aber nicht erfahren, brach auch die innere Kraft zusammen und es zeigten sich sogleich in der auffallendsten Weise die Symptome einer allmäligen Zersetzung des Körpers, einer nachlassenden Thätigkeit aller Organe, die freilich erst nach fast viermonatlichem Leiden zur völligen Auflösung führte. „Es entwickelte sich", fährt Dr. Wawruch in seinem Berichte fort, „die Wassersucht; die Urinaussonderung wurde sparsamer, die Leber bot deutliche Spuren von harten Knochen, die Gelbsucht stieg. Ein liebevolles Zureden seiner Freunde besänftigte bald den drohenden

* „Dich zu retten, ist kein anderes Mittel als von hier, nur dadurch kannst Du wieder so zu den Höhen deiner Kunst entschweben, wo du hier in Gemeinheit versinkst" — schrieb er schon 1817 in eins der auf der Berliner Bibliothek bewahrten Tagebücher. Und wie viel ärger war es seitdem nach dieser Seite hin mit ihm geworden!

** In Artaria's Beethoven-Nachlaß befindet sich ein großes Blatt mit folgenden Worten von Beethovens Hand: „Wegen meiner Gesundheit! — Alles Bisherige hat meinen Unterleib nicht in den Stand eines gesunden Menschen bringen können. Immer habe ich mehr Stuhlgang und besonders Morgens als andere Menschen. — Ob ich Schokolade — wenigstens diese ist schlecht, welche ich jetzt trinke — oder Kaffee trinke, ich habe . . . Wie die Luft (die Luft hier bei den Schwarzspaniern scheint zu heftig auf mich zu wirken), den durchdringendsten aller Körper abhalten, welche so sehr auf meinen Unterleib wirkt? wodurch sogleich bei mir heftiger Stuhlgang erfolgt. — Abhärtung, Stärkung, äußere Einreibung würde das Beste sein". Offenbar aus dem Jahre 1826.

Aufruhr [den unzweifelhaft grade in diesen letzten Tagen seines Aufenthaltes in Wien noch der Neffe verursacht hatte], und der Versöhnliche vergaß jede ihm angethane Schmach. Doch rückte die Krankheit mit Riesenschritten vorwärts. Schon in der dritten Woche stellten sich nächtliche Erstickungsfälle ein. Das enorme Volum der Wasseransammlung forderte schnelle Hilfe und ich fand mich bemüßigt, den Bauchstich vorzuschlagen, um dadurch der plötzlichen Berstungsgefahr vorzubeugen. Nach ein paar Augenblicken ernsten Nachsinnens willigte Beethoven in die Operation ein, um so mehr, da der zur ärztlichen Berathschlagung erbetene Ritter von Staudenheim dasselbe Mittel als unerläßlich empfahl. Der Primarwundarzt des allgemeinen Krankenhauses, Mag. Chirurg. Seibert, machte den Bauchstich mit der ihm gewöhnlichen Kunstfertigkeit [am 18. Dezember], so daß Beethoven beim Anblick des Wasserstromes mit einem freudigen Gefühle ausrief, der Operateur komme ihm vor wie Moses, der mit seinem Stabe Wasser aus dem Felsen schlug. „Besser Wasser aus dem Bauch als aus der Feder" meinte er bei dieser Gelegenheit mit altgewohntem Humor auch gegen den Kapellmeister Seyfried (Beeth. Stud. Anh. S. 21). „Die Erleichterung trat bald ein. Die Flüßigkeit betrug 25 Pfund, doch der Nachfluß gewiß fünfmal soviel. Eine Unvorsichtigkeit, die den Wundverband des Nachts löste, vermuthlich um alles enthaltene Wasser schnell zu entfernen, hätte beinahe die Freude des Besserbefindens ganz verleidet. Eine heftige rothlaufartige Entzündung stellte sich ein und wies die ersten Brandspuren; doch das sorgfältigste Trockenhalten setzte dem Uebel bald Schranken".

Wie sehr übrigens auch jetzt wie immer sein Geist bei den Schöpfungen seiner Kunst weilte, beweist ein Schreiben an den Musikalienverleger Schott in Mainz, der die große Messe und die neunte Symphonie im Stich hatte. Es ist

bis auf die Namensunterschrift von der Hand des Neffen, dem Geheimsecretär des Meisters und lautet*:

„Ich beeile mich Ihnen das Wappen Sr. Kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolph zu übersenden. Sie können auch die Pränumerantenliste von den Uebrigen der Dedication folgen lassen.

„Die Metronomisirung folgt nächstens. Warten Sie ja darauf. In unserm Jahrhundert ist dergleichen sicher nöthig; auch habe ich Briefe von Berlin, daß die erste Aufführung der Symphonie mit enthusiastischem Beyfall vor sich gegangen ist, welches ich großentheils der Metronomisirung zuschreibe. Wir können beynahe keine tempi ordinari mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freyern Genius richten muß.

„Eine große Gefälligkeit würden Sie mir erzeigen, wenn Sie die Güte hätten, an einen meiner werthesten Freunde, den königl. preußischen Regierungsrath Franz von Wegeler in Koblenz folgendes zu senden: das Opferlied, das Bundeslied, das Lied: Bey Chloen war ich ganz allein, und die Bagatellen für Clavier. Die drey Erstern wollen Sie ihm gefälligst in Partitur senden. Den Betrag werde ich mit Freuden vergüten.

„Die Dedication des Quartetts werden Sie in einigen Tagen ebenfalls erhalten. Ich liege nun schon ein Paar Wochen, hoffe aber, daß Gott mir wieder aufhelfen wird. Mich Ihrem Andenken empfehlend bin ich

Ihr ergebenster

Ludwig van Beethoven".

---

* Die hier mitgetheilten Briefe Beethovens an Schott sind von mir kürzlich nach den Originalien copirt und erscheinen hier zum ersten Male im Druck. Auf dem vorliegenden steht von Schotts Hand: „Ende Dez. 1826". Es ist der letzte von des Neffen Hand.

Wenige Tage darauf reiste nun auch der Neffe zu seinem Regimente nach Iglau in Mähren ab. Es war dem Hofrath von Breuning endlich gelungen, eine gute Stelle zu finden. Der Feldmarschall-Lieutenant Freiherr von Stutterheim nahm den jungen Mann aus Rücksicht auf dessen beiden angesehene Vormünder in sein Infanterie-Regiment auf und wählte den Compagnie-Chef Hauptmann von Montluisant zum Führer des neuen Cadeten. Aus Dankbarkeit dafür hat Beethoven am 10. März des folgenden Jahres, also 16 Tage vor seinem Tode, dem General von Stutterheim sein Quartett in Cis-moll gewidmet. „Daß nun die Trennung von dem Neffen auf Seiten unsers Meisters mit leichtem Herzen stattgefunden", berichtet Schindler, „das bezeugte die ungewöhnlich heitere Stimmung, in der wir [Schindler und Breuning] ihn trafen. Es wollte scheinen, als sei er vom bösen Feinde befreit worden. Diese Stimmung war keineswegs eine vorübergehende, hielt vielmehr ziemlich lange an, und ihr war es zuzuschreiben, daß der Patient mit voller Zuversicht seine baldige Genesung hoffte, mancherlei Pläne entwarf und über die zu kommenden Compositionen sich aussprach, kurz wieder ganz aufgeknöpft war".

Und noch einen Bericht aus diesen Tagen besitzen wir über des Meisters körperlichen Zustand, der auch Manches der bereits erzählten Dinge bestätigt und ergänzt. Es war nämlich gerade damals der auch aus Schuberts Leben bekannte Jenger mit Empfehlungen von Beethovens Verehrerin Marie Pachler-Koschak nach Wien gekommen und dieser schreibt nun am 29. Dez. dieses Jahres 1826 seiner Gönnerin nach Gratz folgenden Brief, den kürzlich Dr. Faust Pachler in der Neuen Berliner Musikzeitung 1865 Nr. 52 mitgetheilt hat:

„Nun entrichte ich den innigsten Dank für das erhaltene Schreiben vom 5. November l. J. welches mir die lange ge-

wünschte Gelegenheit verschaffte, den großen Tonheros van Beethoven kennen zu lernen; leider aber in einem Zustande, der mich tief erschütterte. Durch viele Verdrüßlichkeiten und Kränkungen — die sein lüderlicher Neffe Carl dem großen Meister verursachte — zu einem Ausfluge nach Oberösterreich zu Beethovens Bruder bestimmt, trat er die Reise mit seinem Neffen an und blieb über 6 Wochen von hier weg. Ueble Behandlung auf dem Lande und im Hause seines Bruders, wo er für schlechte Kost und schlechtes Quartier täglich 4 fl. C. Sch.* dem Bruder, welcher ihn zu sich aufs Land geladen, bezahlen mußte, dann die schon lange angehaltene schlechte Witterung warfen ihn aufs Krankenlager, wo ich ihn vor etwa 10 Tagen fand. Er verlangte nach mir, weil er von meinem Freunde Schindler** — welcher bei B. viel gilt — gehört hatte daß ich von Gratz Briefe für ihn habe. — Ich erschrack beim Eintreten in sein Zimmer, wo Alles durcheinander lag, wie in einer alten Rüstkammer. Er selbst lag sehr leidend im Bette, und da er wenigstens schon 3 Wochen sich nicht rasirt hatte, so mögen Sie, gnädige Frau, sich leicht vorstellen, wie er aussah.

„Er grüßte mich sehr freundlich und ich mußte mich zu ihm an's Krankenbett setzen. Ich schrieb ihm das Nöthige

* Einlösungsscheine, gleich Wiener Währung.

** Die Bekanntschaft mit Schindler hat offenbar diesem Berichte ebenfalls seine besondere Färbung gegeben. Schindler war in keiner Weise gut auf den Neffen zu sprechen, es herrschte sogar eine erbitterte Feindschaft zwischen ihnen, die wohl bei beiden auf gleich richtigem Instinct beruhte. Denn auch der Neffe hat seiner spätern Gemalin die damaligen Verhältnisse in einer Weise erzählt, die ihn wohl zu einer Abneigung gegen das Factotum des Herrn Onkels berechtigten. Es ist auch in diesen Dingen schwer genug völlig klar zu sehen und das Maß von Recht und Unrecht mit wirklicher Gerechtigkeit zu vertheilen.

auf und übergab ihm Ihre beiden Briefe die er aufmerksam durchlas und sich sichtlich darüber freute.

„Nachdem er mir für die Briefe gedankt und aufgetragen hatte, Ihnen hochverehrte gnädige Frau, dafür ebenfalls mit dem Beisatze recht herzlich zu danken, daß er, so wie er im Stande sein werde, selbst an Sie schreiben wolle — so sprach er von Ihrem besonderen musikalischen Talente mit vieler Freude und schloß damit, daß es für ihn gescheidter gewesen wäre, er wäre zu Ihnen nach Grätz, als zu seinem Bruder nach Ober-Oesterreich gegangen. Indessen hoffe er aber doch noch Sie in Grätz einmal zu sehen, was vielleicht im nächsten Jahre geschehen wird und wozu ich ihm noch öfter rathen und vielleicht die Reise dahin mit ihm machen werde. Heute vor 8 Tagen wurde er nun das erstemal angezapft, weil er an der Brustwassersucht leidet. Er hält sich nicht gehörig und deshalb soll er bald noch einmal angezapft werden. Wollte Gott, er wäre schon wieder gesund! Nun so viel von B."

Vor Allem diente in diesen Tagen des unausgesetzten Bettliegens, das dem Meister um so widriger war, als er fast niemals bei der Arbeit zu sitzen, vielmehr meist stehend oder wandernd zu schaffen pflegte, — der vierzehnjährige Sohn seines alten Freundes Breuning, der jetzige k. k. Regimentsarzt Gerhard von Breuning in Wien zur Aufheiterung. Es war ein munterer verständiger Knabe mit einem überaus liebenswürdigen Ausdruck in Gesicht und Auge, und Beethoven wollte als regelmäßigen Gesellschafter Niemanden anders um sich dulden, am wenigsten seinen Bruder Johann, der jetzt endlich doch wieder so viel Geld zusammengescharrt zu haben scheint, um ebenfalls für den Winter in die Hauptstadt zu kommen. So hat er denn auch dem Knaben, den er wegen der Anhänglichkeit und steten Gesellschaft seinen „Hosenknopf" nannte, manches humoristische Billet geschrieben, wo-

von freilich nichts mehr existirt, da eine besonders ordnungsliebende Verwandte die langen Papierstreifen als Lockenwickeln einstmals verbrannte.

„Am 8. Januar die zweite Operation“ — ließ Beethoven von Schindler in das Heft schreiben, worin er damals seine Notate über äußerliche Vorgänge und Geschäfte zu machen pflegte, und „am 2. Februar die dritte Operation“ schrieb er noch eigenhändig in dasselbe Heft. Beide Operationen waren nach Dr. Wawruch's Bericht ebenfalls „ohne die geringsten Anstände“.

Allein als das nun immer ohne wesentliche Aenderung so fortging und der Kranke doch allmälig sich schwächer und kränker zu fühlen begann, ward es auch ihm bedenklicher, und in dem Glauben, die bisherigen Aerzte taugten nichts, drängte er seine Freunde um neue Rathgeber. Schon bei dem ersten Anfall im Anfang December war es schwer geworden, einen der Aerzte, die Beethoven früher behandelt hatten und von denen er meinte, sie kännten seinen Körper einigermaßen, zu bewegen, an das Krankenlager des heftigen Mannes zu kommen, den sie allerdings als einen oft eigenwilligen und ungehorsamen Patienten zur Genüge kannten. Dr. Braunhofer, der Beethoven im Sommer 1825 in Baden behandelt und an den dieser am 11. Mai ein sehr humoristisches Billet geschrieben hatte mit dem Canon: „Doctor sperrt das Thor dem Tod, Note hilft auch aus der Noth“, — Braunhofer fand diesmal den Weg zu den Schwarzspaniern zu weit, und Dr. Staudenheim versprach zu kommen, blieb aber zunächst ebenfalls aus. Doch finden wir ihn vierzehn Tage später mit Wawruch zusammen bei der Consultation über die erste Operation. Nun lebte aber damals in Wien jener höchst bedeutende ja weltberühmte Dr. Malfatti. Ihn hatte Beethoven ebenfalls früher schon öfters befragt und sich von ihm

im Jahre 1814 sogar längere Zeit behandeln lassen, so daß die beiden Männer nahe befreundet wurden. Und Beethoven hatte damals offenbar aus Dankbarkeit für diese ärztliche Behandlung zum Namensfeste Malfatti's des Abends im eigenen Hause eine so eben componirte italienische Cantate aufgeführt und war dabei, wie die Fischhof'sche Handschrift wohl nach mündlicher Mittheilung hinzufügt, „ungewöhnlich heiter und lustig gewesen, wie ihn seine Freunde noch nicht gesehen". Nachher aber dauerte seiner Ungeduld das Unwohlsein dennoch zu lange und, wie Schindler meint, verleitet durch einen dem Malfatti feindseligen Arzt, klagte er denselben laut einer schlechten Behandlung an. Dadurch nun hatte er den berühmten Arzt so vor den Kopf gestoßen, daß dieser jetzt selbst auf Schindler's dringende Bitten zunächst auf keine Weise zu bewegen war, auch nur einmal an das Bett des Kranken zu kommen.

„Niemals werde ich die harten Worte jenes Mannes vergessen, die er mir für den todtkranken Freund und Lehrer aufgetragen", erzählt uns Schindler, „als ich ihm nach der zweiten Operation die inständigsten Bitten Beethovens wiederholt überbrachte, sich seiner anzunehmen, sonst müsse er sterben, Dr. Wawruch kenne seine Natur nicht, ruinire ihn mit zu viel Mediciniren; schon habe er bis dahin 75 Flaschen, ohne die verschiedenen Pulver gerechnet, einnehmen müssen, überhaupt habe er kein Vertrauen zu diesem Arzte u. s. w. Auf alle diese Vorstellungen entgegnete mir Malfatti kalt und trocken: Sagen Sie Beethoven, daß er als Meister der Harmonie wissen werde, daß ich mit meinen Collegen auch in Harmonie leben muß. — Beethoven weinte bittere Thränen, als ich ihm diesen Bescheid brachte".

Endlich aber, als Beethovens Bitten immer dringender wurden, erklärte sich Malfatti zu kommen bereit, aber nur

zu einer Consultation mit dem Ordinarius Dr. Wawruch an Beethovens Bette. Allein einer klugen Täuschung Schindlers, der den einen Arzt eine halbe Stunde später bestellte als den andern, gelang es, seinem Meister ein ungestörtes Alleinsein mit dem ersehnten Arzt zu verschaffen. Er hatte, wie wir dies aus einem Briefe Schindlers vom 19. Januar 1827 erfahren, der sich in dessen Beethoven-Relicten vorfindet, die Vorsicht, Beethoven zuvor von diesen Dingen zu benachrichtigen und ihn dringend zu bitten, nur ja recht freundlich gegen Malfatti zu sein und dadurch eine völlige Versöhnung herbeizuführen. Allein dieser Mahnung bedurfte es nicht. Denn nach wenigen Worten der Begrüßung — und welch erschütternden Eindruck mußte das leidende Gesicht des früher so gewaltigen Mannes auf den tiefer blickenden Arzt machen! — lagen die alten Freunde einander weinend in den Armen.

Auch über diesen Punct hat Dr. Pachler neuerlich einen Brief Jengers an Frau Pachler mitgetheilt, der vom 12. Januar 1827 datirt ist und uns noch genaueren Bericht gibt:

„Gestern ist über Beethoven Consilium gehalten worden, welches ich abwarten wollte, um Ihnen auf Ihr liebes Schreiben vom 1. d. M. so viel als möglich genaue Auskunft über die Krankheit des großen Meisters geben zu können.

„Der Professor Wawruch, welcher als Arzt ziemlich geschickt sein soll, hat B. bisher behandelt. Beim Consilium hat aber der sehr renommirte Dr. Malfatti erklärt, daß B. — welcher in früheren Zeiten von Malfatti behandelt worden war und letzterer B's. Naturell sehr gut zu kennen vorgehoben hat — in seiner dermaligen Krankheit bisher ganz falsch behandelt wurde. Er verordnete dem B. hierauf nichts als Obst-Gefrornes und Einreibungen des Bauches mit eiskaltem Wasser, mit welcher Kur Malfatti erst kürzlich einen ähnlichen Patienten völlig hergestellt haben soll.

„Ob aber B. diese Kur auch aushaltet? ist eine Frage, die die Zeit beantworten wird. Auf die zweite Anzapfung vor ungefähr 5—6 Tagen befindet sich B. zwar etwas besser; doch ist für seine gänzliche Herstellung nur wenig — aber doch immer noch Hoffnung vorhanden.

„Ich würde Ihrem Wunsche gemäß, B. öfter besuchen und sollten darunter wirklich auch andre Bekanntschaften leiden — doch B. läßt Niemand, selbst nicht seine vertrautesten Freunde vor sich und so bleibt es blos bei meinem guten Willen für die Sache. Wenn sich etwas besonders ergiebt, so werde ich Ihnen beste gnädige Frau gleich Nachricht davon geben, weil sie an B's. Schicksal so herzlichen innigen Antheil nehmen, was mich und alle Freunde B's. ungemein freut.

„Jedenfalls ist jetzt Beethoven in den besten ärztlichen Händen und auch sonst mangelt es ihm an nichts. Wenn also Rettung noch möglich ist, so wird er gerettet werden."

Auch Malfatti erklärte die Krankheit als zunächst durch die vielen heftigen Gemüthsbewegungen veranlaßt und verordnete, um vor Allem den durch die Medicamente angriffenen Unterleib wieder in Thätigkeit zu setzen, wie wir hörten den Genuß von Punscheis, und zwar vorerst ein Glas für den Tag. „Beethoven", berichtet nun Wawruch, „fühlte sich durch das weingeisthaltige Gefrorne so mächtig erquickt, daß er gleich die erste Nacht ruhig durchschlief und mächtig zu schwitzen anfing. Er wurde munter und oft voll witziger Einfälle und träumte sogar sein begonnenes Oratorium endigen zu können"*.

* Wawruch nennt es „Saul und David". Auch die kurze Anzeige von Beethovens Tode in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode Nr. 38, 1827" spricht von einem Oratorium, woran Beethoven gearbeitet habe. Im Nachlaß hat sich nichts von Skizzen zu einer

In Schindler's Berichten über diese Zeit ist freilich nur von einer zehnten Symphonie und der Musik zum „Faust" die Rede. Allein es war jetzt wohl überhaupt nicht mehr an Schaffen zu denken, zumal der Meister nicht mehr recht die Feder zu führen vermochte und sogar die Briefe dictiren mußte. Dagegen liegt ihm nach wie vor wenigstens der möglichst correcte Stich seiner großen Werke dringend am Herzen, und er läßt in diesen Tagen durch seinen Famulus Schindler für Schott in Mainz eine ausführliche „Anzeige einiger Schreib= oder Druckfehler in Beethovens neuester großer Symphonie aus D-moll und in dessen neuestem Quartett aus Es-dur" ausstellen, die er mit dem folgenden ebenfalls Schindler dictirten aber von ihm selbst unterzeichneten Schreiben vom 27. Jänner 1827 absendet:

„Euer Wohlgeborn!

Schon seit 2 Monathen bin ich bettlägerig, und leide an der Wassersucht — daher mein Stillschweigen.

Hier erhalten Sie nun das was in der Symphonie noch wesentlich gefehlt ist. Ich kann nicht begreifen daß man sich

---

solchen Arbeit vorgefunden. Allein wohl trug Beethoven die Entwürfe zu einem solchen Werke seit Jahren im Kopfe, das ihm von der 1813 gegründeten „Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiser=staats" bereits im Jahre 1815 bestellt und sogar zum Theil im Voraus honorirt worden war. Beethoven, der doch allgemach eine Ahnung seines baldigen Abganges von dieser Welt gewann, erinnerte sich wohl der ein=gegangenen Verpflichtung jetzt um so mehr, als seine fast tägliche Be=schäftigung das Lesen von Händel's Werken war. Er ist aber, wie gesagt, in keiner Weise zur Ausführung seines Planes gelangt, da ihm kein ge=nügender Text vorlag. An dem Bernard'schen „der Sieg des Kreuzes", das er im Jahre 1824 „in Musik zu setzen und baldigst zu beendigen" verspricht, scheint er doch später den Geschmack verloren zu haben. Vgl. auch Schindler Biogr. II. 94.

nicht strenge an meine Partitur gehalten hat. Ich bitte Sie daher dieses überall bekannt zu machen.

Die übrigen Fehler hat man noch in dem Quartett in Es sowohl in der Pariser als Mainzer Ausgabe gefunden.

Wenn Sie gehört haben, daß dieses Quartett hier herausgekommen wäre, so erkläre ich dieß für bloßes Gewäsch.

Uebrigens verharre ich mit aller Hochachtung

Euer Wohlgeboren ergebenster

Luwig [sic] van Beethoven.

Wien den 27. Jäner 1827.

P. S. Es wird mir sehr lieb seyn, wenn Sie mir bald wieder zu meiner Erholung die Cäcilia schicken".

Malfatti war freilich nicht zu bewegen, Beethovens Ordinarius zu bleiben oder auch nur ihn öfter zu besuchen. Vielmehr überließ er dem Professor Wawruch auch jetzt vollständig die Ueberwachung des Kranken, kam selbst nur selten, erhielt aber durch Schindler dann und wann Nachricht von dem Befinden desselben. Beethoven aber fühlte sich auch durch diese so geringe Obhut des genialen Arztes freudig gestärkt und begann von Neuem auf Besserung, ja auf Erhaltung zu hoffen. Sein alter Freund, der Medicinalrath Wegeler in Coblenz, hatte ihm am 1. Februar dieses Jahres den nachfolgenden liebenswürdigen Brief geschrieben, dessen Original die Frau van Beethoven in Wien besitzt:

„Koblenz 1. Febr. 1827.

Lieber alter Freund!

Aus einer Zusendung einiger Musikalien von Schott in Mainz ist uns die freudige Ueberzeugung geworden, daß Du Dich unserer in freundschaftlicher Güte erinnerst. Dein hartnäckiges Stillschweigen auf meine letzten Briefe ließ mich beinahe das Gegentheil fürchten. Nun sage ich nur: Du hast keinen fleißigen Correspondenten haben wollen. Und

doch würde Dich keiner so in Deine Jugendjahre zurückgeführt, Dich an hundert Begebenheiten lustiger und trauriger Gestalt haben erinnern können als ich, besonders da meine Frau meinem Gedächtniß durch Erzählungen von Fräul. Westerhold, Jeanette Hohnrath [Jugendlieben Beethovens], und wie die et ceteras alle geheißen haben, treu nachhilft. Ueberhaupt kennen Dich meine beiden Kinder (von 20 und 23 Jahren) so genau, daß sie suchen würden, falls Du uns besuchtest, das alles anzuordnen, von dem sie wissen, daß es Dir angenehm war.

„Das Wort: Besuch erinnert mich aber schmerzlich an Deine Krankheit, obschon ich in derselben ein Mittel sehe, einen meiner sehnlichsten Wünsche zu realisiren. Du wirst von der Krankheit, an welcher Du gegenwärtig leidest, in den ersten Monaten genesen; dafür bürgt mir nicht so sehr Dein kräftiges Mannesalter, Deine ganze Constitution, die vorübergehenden Ursachen derselben, als die Natur der Krankheit selbst, die zwar hartnäckig ist und langwierig aber der ungeschwächten Natur und den Bemühungen der Kunst dennoch weicht. Nun aber wird eine Nachcur nothwendig und diese wirst Du. wenn ich Dein Uebel nicht ganz verkenne, in Carlsbad finden. Nun gehen hier zu Lande so viele Schnellwagen, daß ich von hier aus in 4, spätestens 5 Tagen in Carlsbad seyn kann, oder ich schicke einen meiner Patienten hin d. h. wenn einer sich für Carlsbad vorzüglich paßte, und begleite den. Dort bringen wir dann 3 Wochen zu, und dann soll eine kleine Reise durch einen Theil des südlichen Deutschlands und zuletzt vaterländische Luft und Jugendbilder und die Besorgung meiner Familie, in welcher Du jetzt schon einheimisch bist, das Fehlende ergänzen und das Gewonnene stärken. Es ist mir dieses ein liebliches Bild, mit dem meine Fantasie sich gar gern beschäftigt. Wenn der Mensch nur

einmal und zwar in der unbefangensten Jugend glücklich ist, so müssen ihm ja die Steine seiner Vaterstadt und jeder Baum der Umgegend und jeder Thurm der benachbarten Dörfer Hacken seyn, an welche er aufgehängte Bilder der Jugend wahrnimmt und ihrer sich freut.

„Uns geht es wohl; meinem Sohn habe ich, falls er recht fleißig sey, die Erlaubniß einen Besuch in Wien zu machen versprochen, Du wirst Dich dann über seine athletische Sackträgerfigur freuen. Ueber meine Tochter, die sich fortwährend an Deinen Werken versündigt, mag Dir Dein alter Nebenbuhler Steffen* erzählen. — Adieu, sind Dir meine Briefe lieb, so sollen mehrere folgen".

[Nachschrift der Frau Eleonore geb. Breuning]: „Allem was Wegeler Ihnen mein lieber Beethoven geschrieben, kann ich nur zustimmen — ja ich kann es mir nicht versagen Sie durch wenige Worte recht herzlich zu bitten alles was über eine Reise hieher, versteht sich zu uns, — — bald möglichst in Erfüllung zu bringen, — ich habe die größte Hoffnung daß Sie sich hier bald ganz erholen würden, und Ihr Besuch gewährte mir die Erfüllung eines meiner größten Wünsche — Warum soll dann die Badereise vorangehen? Kommen Sie erst und sehn Sie was vaterländische Luft vermag.

E. Weg."

Beethoven dictirt nun, wahrscheinlich seinem getreuen Knecht Schindler, am 17. Februar 1827 Folgendes in die Feder:

„Mein alter würdiger Freund!

Ich erhielt wenigstens glücklicher Weise Deinen zweiten Brief von Breuning; noch bin ich zu schwach, ihn zu beantworten, Du kannst aber denken, daß mir Alles darin will-

* Stephan von Breuning hatte ebenfalls dem Fräulein Jeanette d'Honrath den Hof gemacht.

kommen und erwünscht ist. Mit der Genesung, wenn ich es so nennen darf, geht es noch sehr langsam. Es läßt sich vermuthen, daß noch eine vierte Operation zu erwarten sei, obwohl die Aerzte noch nichts davon sagen. Ich gedulde mich und denke, alles Ueble führt manchmal etwas Gutes herbei. — Nun aber bin ich erstaunt, als ich in Deinem letzten Briefe gelesen, daß Du noch nichts erhalten. Aus dem Briefe, den Du hier empfängst, siehst Du, daß ich Dir schon am 10. December vorigen Jahres geschrieben. Mit dem Porträt ist es der nämliche Fall, wie Du, wenn Du es erhältst, aus dem Datum darauf wahrnehmen wirst. „Frau Steffen sprach" — kurzum Steffen verlangte, Dir diese Sachen mit einer Gelegenheit zu schicken, allein sie blieben liegen bis zum heutigen Datum, und wirklich hält es noch schwer, sie bis heute zurückzuerlangen. Du erhältst nun das Porträt mit der Post durch die Herren Schott, welche Dir auch Musikalien schicken. Wie viel möchte ich Dir heute noch sagen, allein ich bin zu schwach, ich kann daher nichts mehr, als Dich mit Deinem Lorchen im Geiste umarmen. Mit wahrer Freundschaft und Anhänglichkeit an Dich und an die Deinen

Dein alter treuer Freund

Beethoven".

Es war das letzte Schreiben an den trefflichen Mann, der zehn Jahre später die ersten zuverlässigen „Biographischen Notizen" über den großen Meister veröffentlichen sollte.

Vom Neffen liefen ebenfalls gute Nachrichten ein. Schon am 13. Januar zeigt er „seinem theuren Vater" an, daß er dessen durch Schindler geschriebenen Brief erhalten habe. „Deinen Gesundheitszustand betreffend freut es mich, Dich in guten Händen zu wissen; bei mir hatte das Verfahren Deines früheren [oder noch jetzigen?] Arztes einiges Mißtrauen erregt". Ihm gehe es gut, sein Hauptmann sei ein

gebildeter Mann, mit dem er recht wohl auszukommen hoffe. Dann erzählt er, um Beethoven zu beruhigen, über Logis, Mittagstisch, Bedienung, Theaterbesuch u. s. w. Was er brauche, habe er alles dem Hofrath Breuning angezeigt, um seinem Vater alle Mühe zu ersparen. „Willst Du mir der Ausgaben wegen, welche ich nicht vermeiden konnte und ebenfalls angezeigt habe, noch einen Zuschuß schicken, so würde es mir lieb sein", schließt er. „Glaube ja nicht, daß die kleinen Entbehrungen, denen ich jetzt unterworfen bin, mir meinen Stand zuwider machen. Sei vielmehr überzeugt, daß ich recht zufrieden lebe und nur bedaure, so weit von Dir entfernt zu sein. Mit der Zeit wird aber auch das anders werden".

III.

Von dieser Seite waren also Beethovens Lebenssorgen wesentlich gemindert. Und bereits am Mittwoch den 3. Januar 1827 hatte er an den Advokaten Dr. Bach geschrieben:

„Verehrter Freund!

„Ich erkläre vor meinem Tode Karl van Beethoven, meinen geliebten Neffen, als meinen einzigen Universalerben von all meinem Hab und Gut, worunter namentlich 7 Bankaktien und was sich an Baarem vorfinden wird. Sollten die Gesetze hier Modificationen vorschreiben, so suchen Sie selbe soviel als möglich zu seinem Vortheile zu wenden. Sie ernenne ich zu seinem Curator und bitte Sie mit Hofrath Breuning, seinem Vormund, Vaterstelle bei ihm zu vertreten.

„Gott erhalte Sie. Tausend Dank für Ihre mir bewiesene Freundschaft.

L. v. Beethoven."

Es war dies übrigens nur eine Wiederholung eines Schreibens an Bach, dessen Original ich kürzlich in Wien fand und das charakteristisch genug ist, um in dieser Chronik der letzten Tage des Meisters auch eine Stelle zu finden. Wahrscheinlich hatte Beethoven dessen Existenz in den vier Jahren seit es geschrieben, längst vergessen. Es lautet:

„Wien am 6. März 1823.

Werther verehrter Freund!

Der Tod könnte kommen, ohne anzufragen, in dem Augenblicke ist keine Zeit ein gerichtliches Testament zu machen, ich zeige Ihnen daher durch dieses eigenhändig an, daß ich meinen geliebten Neffen Carl van Beethoven zu meinem Universalerben erkläre, und daß ihm alles ohne Ausnahme was nur den Nahmen hat irgend eines Besitzes von mir nach meinem Tode eigenthümlich zugehören soll. — Zu seinem Curator ernenne ich Sie und sollte kein anderes Testament folgen als dieses, so sind Sie zugleich befugt und gebeten, meinem geliebten Neffen K. v. Beethoven einen Vormund auszusuchen, — mit Ausschluß meines Bruders Johann van Beethoven — und ihm nach den hergebrachten Gesetzen denselben zuzugeben. Dieses Schreiben erkläre ich so gültig für allzeit, als wäre es mein letzter Wille vor meinem Tode. — Ich umarme Sie von Herzen.

Ihr wahrer Verehrer und Freund

Ludwig van Beethoven".

So wußte er, daß das bereits seit zwölf Jahren aufgesparte Vermögen in die rechten Hände kommen und seinem „theuren Sohne" später nichts fehlen werde. Allein nicht ebenso stand es jetzt mit den Mitteln zur Befriedigung seiner eigenen Bedürfnisse. Denn da er schon fast fünf Monate nicht mehr zu arbeiten vermochte, also auch keinen Heller mehr verdiente, dafür aber Arzt und Apotheker wie mancherlei

Krankenbedürfnisse von Tag zu Tag größere Ausgaben verursachten, so ging der Inhalt seiner Cassette allgemach sehr auf die Neige, und ohne alle Aussicht auf baldige Genesung begann der hülflose Meister eine täglich wachsende Unruhe um seine äußere Existenz zu fühlen. Schon im vergangenen Herbste hatte er, wohlbewußt daß ihm der Neffe in der neuen Stellung erhöhte Ausgaben bereiten werde, an verschiedene Verleger die fertigen Compositionen gesandt, z. B. am 13. Oktober 1826 an Schott das neue Streich-Quartett in Cis-moll, und bei demselben zugleich wegen eines Verlags seiner sämmtlichen Werke angefragt. Kurz vorher war auch Dr. Spieker aus Berlin bei ihm gewesen.

„Er hat", schreibt Beethoven selbst am 7. Oktober 1826 an Wegeler, „meine letzte große Symphonie mit Chören nach Berlin mitgenommen; sie ist dem Könige gewidmet und ich mußte die Dedication eigenhändig schreiben. Ich hatte schon früher bei der Gesandtschaft um die Erlaubniß, das Werk dem Könige zueignen zu dürfen, angesucht, welche mir auch von ihr gegeben wurde. Auf Dr. Spieker's Veranlassung mußte ich selbst das corrigirte Manuscript mit meinen eigenhändigen Verbesserungen demselben für den König übergeben, da es in die königliche Bibliothek kommen soll. Man hat mich da etwas von dem rothen Adlerorden 2ter Classe hören lassen; wie es ausgehen wird, weiß ich nicht; denn nie habe ich dergleichen Ehrenbezeugungen gesucht; doch wären sie mir in diesem Zeitalter wegen manches Andern nicht unlieb".

Auf diese Zusendung war nun am 25. November 1826 folgende königliche Cabinetsordre erfolgt: „Bei dem anerkannten Werthe Ihrer Compositionen war es mir sehr angenehm, das neue Werk zu erhalten, welches Sie mir überreicht haben. Ich danke Ihnen für dessen Einsendung und

übersende Ihnen beigehenden Brillantring zum Zeichen meiner aufrichtigen Werthschätzung. Friedrich Wilhelm".

Dieses Geschenk kam dem Meister grade in den ersten Tagen seiner Krankheit Anfangs December sehr erwünscht. Allein es bemerkt Schindler auf der Rückseite des königlichen Schreibens: „Beethoven war nicht wenig überrascht, beim Oeffnen des ihm durch die königl. preußische Gesandtschaft zugekommenen Etuis sammt Cabinetsordre anstatt eines Brillanten einen röthlichen Stein zu finden; auch war es ihm auffallend, das Etui mit dem Gesandtschaftssiegel anstatt mit dem königl. Cabinetssiegel versiegelt zu sehen. Alsbald ließ er diesen Ring, der auch nicht mit besonderem Geschmack gearbeitet war, von einem der kaiserlichen Hofjuweliere abschätzen. Diese Abschätzung lautete auf dreihundert Gulden Papiergeld. Es erschien zweifellos, das entweder ein Irrthum oder ein Betrug vorgegangen. Beethoven wollte daher den Ring dem preußischen Gesandten Fürsten von Hatzfeld sofort zurückschicken. Nach vielen Ereiferungen deshalb kam es doch nicht dazu. Er verkaufte vielmehr den Ring für obengenannte Summe an den Hofjuwelier. Daß Letzterer den Ring nicht unterschätzt habe, bestätigte auch Beethovens Bruder Johann, der sich bekanntlich auf Pretiosen wohl verstanden hat. Eine Reihe von Jahren hat der Hofrath W. als Director der preußischen Gesandtschafts-Canzlei functionirt; durch seine Hände ist der königliche Brief an Beethoven sammt dem Etui gegangen. Nicht lange nach Beethovens Tod ward dieser Canzleidirector von seinem Posten entfernt, und der ihm nachgefolgte Ruf war ein sehr nachtheiliger für seine Ehrenhaftigkeit" *.

* Schindler fügt noch hinzu: „Mit der Ringgeschichte kam Karl Holz in keine Berührung". Es existirt nämlich eine Version, als habe Beethoven diesem Director des Concert spirituel in Wien, mit dem er in der That seit mehr als einem Jahre auf vertrauterem Fuße lebte,

Dreihundert Gulden Papier war für die jetzigen Verhältnisse Beethovens nicht viel. Er sann also auf weitere Wege das so sehr benöthigte Geld zu erhalten. Vor Allem hatte er von dem bekannten russischen Fürsten Boris Gallitzin für das zweite und dritte der für ihn geschriebenen Streichquartette und für die Dedication der großen Ouverture Op. 124 noch ein Honorar von 125 Ducaten zu fordern und deshalb nach vergeblicher Anfrage bei dem Petersburger Bankierhause des Fürsten anfangs Dezember an den österreichischen Gesandten in St. Petersburg geschrieben und um dessen Vermittlung gebeten. Bald nachher kam ein Brief des Fürsten d. d. Charkow $^{10}/_{22}$ November 1826:

„Mon cher et digne Mr. de Beethoven!

Vous devez me croire bien leger et bien inconséquent de Vous laisser sans réponse pendant si longtemps, surtout quand j'ai reçu de Vous deux nouveaux chefs-d'oeuvres de votre immortel et inépuisable génie. Mais des cir-

---

damals den Ring zu verkaufen aufgetragen, worauf er eingewandt: „Aber es ist ja ein königlicher Ring"! und Beethoven ihm entgegnet: „Ich bin auch ein König"! — Daß Holz damals in der That noch mit Beethoven verkehrte, beweist unter Anderm der Brief desselben an Holz vom Dezember 1826:

„Eure beamtliche Majestät! Gleich nach meiner Ankunft, welche seit wenigen Tagen Statt fand, hatte ich Ihnen geschrieben; der Brief ward aber verlegt; darüber bin ich aber unpäßlich geworden, so, daß ich es für besser halte, das Bett zu hüthen.

Es wird mich also sehr freuen, wenn Sie mich besuchen. Es wird Ihnen minder beschwerlich fallen, da von Döbling alles in der Stadt ist. Schließlich setze ich noch hinzu

Wir irren alle Sammt, nur
Jeder irret anderst.

Wie immer Ihr Freund Beethoven".

In jenen Tagen mußten grade die Cabinetsordre und der Ring angekommen sein.

constances malheureuses!... Maintenant j'habite le fond de la Russie et sous peu de jours je partirai pour la Perse pour y faire la guerre. Avant cela j'expédierai absolument à M. M. Stieglitz et Comp. la somme de 125 Ducats et je ne puis que vous offrir mes remerciments pour vos chefs-d'oeuvres et mes excuses d'avoir été si longtemps sans vous donner signe de vie".

Beethoven, der diesen Brief im Dezember empfing, erwartete also täglich mit Sicherheit das Geld. Als aber selbst im Februar noch nichts dergleichen ankam, mußte er nothgedrungen auf Auswege denken. Er erinnerte sich des früher einmal gegebenen Versprechens der Philharmonischen Gesellschaft in London, zu seinem Vortheil ein Concert zu veranstalten. Er berieth also zunächst diese Sache mit Schindler und Breuning. Diese widerriethen den Plan, weil er früher oder später einen üblen Eindruck machen werde, worin sie leider nur zu sehr Recht hatten. Sie erinnerten den kranken Meister an seine in einem geheimen Schubfache des Schreibtisches wohl aufbewahrten Bankactien. Als sie aber auf das Bestimmteste erklären hören mußten, daß dies ein völlig unangreifbares Gut sei, und keinerlei Einwand dagegen laut werden lassen durften, fragte es sich nur, wem die Besorgung der heiklen Sache in London am besten in die Hand zu legen sei.

Beethoven hatte dort mehrere ihm nah befreundete Männer, unter denen Sir George Smart und der Harfenfabrikant J. A. Stumpff, der schon seit 40 Jahren in London lebte, seine besonders eifrigen Verehrer waren. Stumpff hatte den Meister im Sommer 1824 persönlich kennen gelernt und ihm dann zwei Jahre darauf Händel's Werke in 40 Foliobänden zum Geschenk gemacht. Von diesen mußte ihm jetzt der kleine Breuning, wie ich aus dessen eigenen Munde vernommen,

stets einen Band an die Wand stellen, worin der Kranke dann fleißig studirte und nur bedauerte, aus Unkenntniß der englischen Sprache nicht auch den Text mit der Musik vergleichen zu können. An diesen Freund also erinnerte sich jetzt der erkrankte Meister zunächst und stellte ihm sogleich in einem Brief vom 8. Februar sein Anliegen dringend vor. Dieser antwortete am 1. März in folgender wahrhaft liebevollen Weise:

„Hoch und sehr werthgeschätzter Herr!

Wie sehr mich die Nachricht erschreckt und mit Schmerzen durchdrungen, daß Sie an einer schmerzlichen und langwierigen Krankheit leiden, kann ich mit Worten nicht ausdrücken! Ja schon seit der ersten Nachricht davon, die ich durch die Güte des Hrn. A. Streicher erhielt, vergingen fast wenige Tage, wo ich nicht recht lebhaft an Sie, edler Freund, gedacht. Oft stehe ich im Geiste in der Stube, an dem Bette des Leidenden, und frage so oft, so ängstlich den Arzt wie es mit dessen Genesung stehe, und möchte ihm so gern die Versicherung abnöthigen, daß die Krankheit nicht gefährlich und daß der Kranke bald gänzlich wiederhergestellt sein würde. — Ja innigst verehrter Freund! könnten heiße herzliche Wünsche eines Freundes die Genesung bewirken, so würden die Herzen Ihrer Verehrer bald auf den Wogen einer Ihrer Brust entströmten Dank-Symphonie zu dem sich erheben, der allein helfen kann, der seine Geschöpfe wunderlich, doch väterlich zu dem von ihm gesteckten Ziele führt. — Daß Ihnen die von mir zugesandten Werke von Händel eine große Freude gemacht haben, ist Lohn genug für mich, weil solches meine einzige Absicht gewesen ist. — Ihrem Wunsche gemäß habe ich ohne den geringsten Verzug die Hrn. G. Smart und Moscheles für die gute Sache gewonnen, sowohl als die Direction der Philharm. Gesellschaft davon benachrichtigt, worüber dann sogleich berathschlagt wurde: daß für's Erste eine Summe

von 100 Pfund sogleich an den Baron Rothschild allhier eingehändigt mit der Bitte, solche mit erster Post an das Baron Rothschild'sche Haus in Wien zu remittiren, mit der Anweisung, daß das Geld, sowie es Ihre Bedürfnisse verlangten, in kleinen oder größeren Summen durch Hrn. Rau, Hofmeister im Baron Eskeles'schen Hause, von Ihnen bezogen werden könne. Hr. Moscheles, der sich für die Sache sehr interessirt, hat die Güte gehabt, solches zu bewerkstelligen, weil er mit beiden Häusern in Verbindung steht und auf mein Ersuchen schon mit heutiger Post Briefe, die Anweisungen enthaltend, an die vorgenannten Personen abgehen läßt. — Für Ihr freundliches Anerbieten, mir in Wien nützlich zu sein, danke ich Ihnen recht aufrichtig und wage die Bitte, daß nur einige Noten von Ihren lieben Händen geschrieben würden als Andenken das Ziel aller meiner Wünsche sein".

Dieses Schreiben langte nach damaligem Postenlauf freilich erst viele Tage später in Wien an. Auch an Sir Georg Smart war derweilen am 22. Febr. ein Brief geschrieben worden, den zuvor der Cadet Karl in Iglau ins Englische hatte übersetzen müssen. Es ist nicht ohne Interesse, das Concept zu kennen, welches Beethoven selbst dem Famulus Schindler in die Feder dictirte:

„Ich erinnere mich, daß die philharm. Gesellschaft mir schon vor einigen Jahren den Antrag machte, eine Akademie zu meinem Besten zu geben. In Rücksicht dessen geht denn meine Bitte an Ew. W., daß wenn die philharm. Gesellschaft noch jetzt diesen Entschluß fassen würde, es mir jetzt sehr willkommen wäre. Denn leider liege ich schon seit den ersten Tagen des Dezember an der Wassersucht darnieder, einer äußerst langwierigen Krankheit, deren Ende noch gar nicht bestimmt werden kann. Wie Sie ohnehin schon wissen, so lebe ich von dem Ertrage meiner Geistesproducte, und jetzt ist noch lange nicht an das Schreiben zu denken. Mein Gehalt ist

nur so unbedeutend, daß ich kaum den halbjährigen Wohnungs-Zins davon bestreiten kann. Ich bitte Sie daher freundschaftlichst, allen Ihren Einfluß zur Beförderung dieses Zweckes anzuwenden und bin von Ihrer edlen Gesinnung gegen mich überzeugt, daß Sie meine Bitte nicht übel nehmen werden. — Ich bin so schwach, daß ich nicht mehr schreiben kann und dies nur dictando. Erfreuen mich E. W. baldigst mit einer Antwort, ob ich eine Hoffnung zur Realisirung meiner Bitte habe".

Ja so sehr lag ihm diese Sache am Herzen, daß er auf Schindlers Vorschlag unter demselben Datum sich auch an Moscheles wendet. Er dictirt also an ihn Folgendes:

„Mein lieber Moscheles!

Ich bin überzeugt, daß Sie es nicht übel nehmen, daß ich Sie ebenfalls wie Sir G. Smart, an den hier ein Brief beiliegt, mit einer Bitte belästige. Die Sache ist in Kürze diese: Schon vor einigen Jahren hat mir die philharmonische Gesellschaft in London die schöne Offerte gemacht, zu meinem Besten ein Concert zu veranstalten. Damals war ich gottlob! nicht in der Lage, von diesem edlen Antrage Gebrauch machen zu müssen. Ganz anders ist es aber jetzt, wo ich schon volle drei Monate an einer langwierigen Krankheit darniederliege. Es ist die Wassersucht. Schindler wird Ihnen beiliegend mehr davon sagen. — Sie kennen seit lange mein Leben, wissen auch, wie und von was ich lebe. Ans Schreiben ist jetzt lange nicht zu denken und so könnte ich leider in die Lage versetzt werden, Mangel leiden zu müssen. — Sie haben nicht nur ausgebreitete Bekanntschaft in London, sondern auch bedeutenden Einfluß bei der philharm. Gesellschaft. Ich bitte Sie daher, dieses soviel als Ihnen möglich anzuwenden, damit die Gesellschaft jetzt von Neuem diesen Entschluß fassen und bald in Ausführung bringen möge. Des Inhalts ist auch der bei-

liegende Brief an Sir Smart, so wie ich bereits einen an Herrn Stumpff abschickte. Ich bitte, dem Sir Smart den Brief einzuhändigen und sich zur Beförderung dieses Zweckes mit ihm und allen meinen Freunden in London zu vereinigen.

Ihr Freund Beethoven m. p."

Diesem Brief fügte nun Schindler folgende Einlage bei, die auf seine Bitte im Jahre 1839 Moscheles abschriftlich zurücksandte und die sich im Schindler'schen Nachlasse befindet. Sie versetzt recht lebhaft in die damalige Situation Beethovens und möge also hier in ihrer ganzen Ausdehnung folgen:

„Theurer Freund!

Wohl hätte ich Ihnen mancherlei zu sagen, ich will aber vorzugsweise bei unserm unglücklichen Beethoven verweilen, weil dies jetzt der wichtigste Gegenstand ist, der mir am Herzen liegt. — In seinem Briefe an Sie werden Sie seine Bitte ausgesprochen finden.

Als wir bei Ihrem letzten Hiersein vertraut bei Beethoven zusammensaßen*, ahnten wir wohl nicht, daß der Zeitpunkt so nahe sei, wo wir diesen großen Mann auf eine so jammervolle Weise seinem letzten Ende würden entgegengehen sehen; denn wie es mit seiner Krankheit gegenwärtig steht, so ist an eine Genesung gar nicht zu denken, was er aber nicht wissen darf und nicht wissen will. — Erst am 3. Dezember** kam er mit seinem unwürdigen Neffen von dem Landgute seines Bruders hier an. Des schlechten Wetters halber mußte er in einem elenden Wirthshause auf der Heerstraße übernachten, wo er sich eine Erkältung zuzog, der, kaum hier angelangt, plötzlich eine Lungenentzündung folgte. Noch war diese

---

* Hieß ursprünglich: „Als ich Ihnen — — von Beethoven erzählte", und ist von Schindlers Hand in die Worte des Textes umgeändert.

** In Schindlers Biographie II, 131 wird der 2. Dezember angegeben.

nicht ganz beseitigt, so zeigten sich schon alle Spuren der Wassersucht, die so schnell überhand nahm, daß er bereits am 18. Dezember das erste Mal mußte operirt werden, sonst wäre er geborsten. Am 8. Januar erfolgte die zweite und am 20. Januar die dritte*. Vor jeder Operation schien er dem Ersticken nahe.

„Mein Freund! Denken Sie sich Beethoven in einer so fürchterlichen Krankheit, mit seiner Ungeduld und seinem heftigen Temperament! Denken Sie sich ihn in diese Lage versetzt, in Folge der heftigsten Gemüthsbewegungen, denen der gute Freund durch die Vorfälle mit seinem Neffen lange Zeit hindurch ausgesetzt war; denn diesem Umstande schreiben die Aerzte seine Krankheit zu. — Die Ausgaben in dieser langwierigen Krankheit sind außerordentlich, so daß die Vermuthung er werde in der Folge Mangel leiden müssen, ihn Tag und Nacht quält; und seinen „Pseudo-Bruder“, wie er ihn nennt, um etwas bitten zu müssen, brächte ihm zuerst den Tod. — Sollten Sie es daher — — dahin bringen, daß die philharm. Gesellschaft seinem Wunsche willfährt, so geschieht dadurch unserm lieben Beethoven eine große Wohlthat. — Seine starke Constitution wird noch lange diesem Uebel widerstehen, und da könnten noch böse Tage für ihn kommen, nicht besser als er deren im Jahre 1820 erlebte, wo er oft sein Diner im Wirthshaus „Zu den 6 Krügeln“ in Neulerchenfeld bei einem Glas Bier und einigen Semmeln abthun mußte, indem er damals außer den 800 Gulden Pension nichts weiter einnahm; und grade so viel brauchte er zur Bestreitung der Ausgaben für die Erziehung seines Neffen, für Hausmiethe und die Versorgung seiner beiden Dienstleute. Dabei kränkelte er

* Dies ist, wie oben nachgewiesen wurde, unrichtig. Es war am 3. Februar.

immer, arbeitete jedoch anhaltend an der großen Messe. Erst zwei Jahre darauf vertraute er mir, wie hart das Jahr 1820 mit ihm verfahren sei.

„Was ihn jetzt noch besonders schmerzt, ist, daß sich beinahe gar Niemand um ihn bekümmert; und wirklich ist diese Theilnahmlosigkeit höchst auffallend. Frühere Zeit ist man in Equipagen vorgefahren, wenn er nur unpäßlich war; jetzt ist er so vergessen, als hätte er nie in Wien gelebt. Der gewaltige Beethoven hätte weder als Mensch noch als Künstler der sein müssen, der er war, um hier bei der Menge Musiktreibenden für etwas mehr als eine Curiosität zu gelten; wenigstens hätte er neben dem großen Künstler ein gewöhnlicher Mensch sein müssen, ein Complimentemacher, um bei der Menge beliebt oder wohl gar für das, was er ist, für eine außerordentliche Erscheinung gehalten und so gewürdigt zu werden. Nur sehr wenige Menschen sind hier, die sich bis jetzt theilnehmend um ihn bekümmert haben, darunter der Graf Moritz Lichnowsky*, der alte Streicher, Diabelli und Conrad Graf**. — Er duldet jetzt Niemand um sich als den Hofrath von Breuning, dessen Sohn und mich. Wir theilen uns soviel wie möglich in die Zeit, daß bei Tag und bei Nacht immer einer von uns bei ihm ist. Leider ist der Hofrath jetzt auch bedeutend krank, was für uns alle recht fatal ist. Beethoven spricht jetzt häufig von einer Reise nach London, wenn er gesund wird, und rechnet schon, wie wir beide am wohlfeilsten auf der Reise leben werden. Aber du lieber Gott! die Reise wird wahrscheinlich anders wohin als nach England gehen. Seine Unterhaltung,

* Diesen Namen hat übrigens Schindler erst später in die ihm von Moscheles zurückgesandte Copie hineingesetzt.

** Graf war ein geschätzter Klavierbauer Wiens.

wenn er allein sein muß, besteht im Lesen der alten Griechen und Römer. Auch hat er kürzlich einige Romane von Walter Scott gelesen, warf aber dieser Tage einen Band von „Kenilworth“ mitten ins Zimmer und rief dabei mit Unwillen aus: „Der Kerl schreibt bloß fürs Geld!“ — und nun will er nichts mehr von W. Scott wissen.

Dies von Ihrem Freunde
A. Schindler.“

Als nun bis zum 6. März noch keinerlei Nachricht von London kam, dictirte Beethoven seinem Famulus einen zweiten Brief an Sir Smart in die Feder, dessen Concept wir ebenfalls aus Schindler's Nachlaß kennen lernen:

„Ich zweifle nicht, daß Ew. W. mein Schreiben vom 22. Februar durch Herrn Moscheles schon werden erhalten haben. Jedoch da ich zufälligerweise unter meinen Papiereu die Adresse an S. gefunden habe, so nehme ich auch keinen Anstand, direct an Ew. W. zu schreiben und Ihnen nochmals meine Bitte recht nachdrücklich an's Herz zu legen. Leider sehe ich bis zu dem heutigen Tage dem Ende meiner schrecklichen Krankheit noch nicht entgegen. Im Gegentheil haben sich nur meine Leiden und damit auch meine Sorgen noch vermehrt. Am 27. Februar wurde ich zum 4. Male operirt, und vielleicht will es das Schicksal, daß ich dies noch zum 5. Mal oder noch öfter zu erwarten habe. Wenn dies nun so fortgeht, so dauert meine Krankheit sicher bis zum halben Sommer, und was soll dann aus mir werden? Von was soll ich leben, bis ich meine gesunkenen Kräfte ganz zusammenraffe, um mir wieder mit der Feder meinen Unterhalt zu verdienen? — Kurz ich will Ihnen nicht mit neuen Klagen lästig werden und mich nur hier auf mein Schreiben vom 22. Febr. beziehen und Sie bitten, allen Ihren Einfluß anzuwenden, die philh. Gef. dahin zu vermögen, Ihren früheren

Entschluß rücksichtlich der Akademie zu meinem Besten jetzt in Vollführung zu bringen".

Es begann dem armen Meister in der That von Tag zu Tag schlechter zu gehen. In den schon erwähnten „Notaten" in Schindler's Beethoven-Nachlaß steht von Pseudo-Bruder Johanns Hand: „Die 4. Operation, Dienstag den 27. Febr. hat der Herr Dr. Chirurgiae von Seipert die 4. Punktirung hier vorgenohmen, wobey 7 Maß und 1 Seitl Wasser abgezapft wurden". Offenbar auf den Rath Malfatti's hatte Beethoven auch seinem Verleger Schott in Mainz ebenfalls schon vorher in folgenden Briefen um ein besonderes Mittel zur Linderung seiner körperlichen Nöthe gebeten:

„Wien den 22. Febr. 1827 *.

Euer Wohlgeborn!

Ihren letzten Brief habe ich durch den Kapellmeister Kreutzer erhalten. Ich beantworte Ihnen jetzt nur das Nöthige. Zwischen Opus (Quart. in Cismoll) was Sie haben, geht das vorher was Math. Artaria hat. Hiernach können Sie leicht das Nummer bestimmen. Die Dedication ist: gewidmet meinem Freunde Johann Nepomuk Wolfmayer **.

Nun komm ich aber mit einer sehr bedeutenden Bitte. — Mein Arzt verordnet mir sehr guten alten Rheinwein zu trinken. So etwas hier unverfälscht zu erhalten, ist um das theuerste Geld nicht möglich. Wenn ich also eine kleine Anzahl Bouteillen erhielt, so würde ich Ihnen meine Dankbarkeit für die Cäcilia bezeigen. Auf der Mauth würde man,

* Alle drei Briefe sind bis auf die Namensunterschrift von der Hand Schindlers.

** Wolfmayer war ein Kaufmann in Wien, ein großer Musikfreund, der, wie ich kürzlich von unterrichteter Seite in Wien hörte, dem Meister aus mancher pecuniären Verlegenheit geholfen hatte.

glaube ich, etwas für mich thun, sodaß mich der Transport nicht so hoch käme. — Sobald es meine Kräfte nur erlauben, werden Sie auch die Messe metronomisirt erhalten, denn ich bin gerade in der Periode, wo die 4. Operation erfolgen wird. — Je geschwinder ich also diesen Rheinwein oder Moselwein erhalte desto wohlthätiger kann er mir in diesem jetzigen Zustande dienen; und ich bitte Sie recht herzlich um diese Gefälligkeit, wofür Sie mich Ihnen dankbar verpflichten werden.

Mit größter Hochachtung geharre ich

Euer Wohlgeboren

ergebenster

Beethoven."

„Wien den 1. März 1827.

Euer Wohlgeboren!

Ich bin im Begriff Ihnen neuerdings beschwerlich werden zu müssen, indem ich ein Packet Ihnen für den königl. Regierungsrath Wegeler in Koblenz überschicken werde, welches Sie dann die Gefälligkeit haben werden selbes von Mainz aus Coblenz zu übermachen. Sie wissen ohnehin, daß ich viel zu wenig eigennützig bin, daß ich dies alles umsonst verlangte.

Weßhalb ich Sie schon gebethen habe, wiederhole ich hier noch einmahl, nämlich meine Bitte wegen alten weißen Rhein- oder Moselwein. Es hält unendlich schwer hier dergleichen ächt und unverfälscht selbst für das theuerste Geld zu erhalten. Vor einigen Tägen, den 27. Febr. hatte ich meine 4. Operation, und doch kann ich noch nicht meiner gänzlichen Besserung und Heilung entgegensehen. Bedauern Sie Ihren Ihnen mit Hochachtung ergebensten

Freund

Beethoven m. p."

„Wien den 10. März 1827.

Euer Wohlgeboren!

Nach meinem Briefe sollte das Quartett jemanden dedicirt werden, dessen Nahmen ich Ihnen schon überschickte. Ein Ereigniß findet statt, welches mich hat bestimmen müßen, hierin eine Aenderung treffen zu müßen. Es muß dem hiesigen Feldmarschal-Lieutenant Baron von Stutterheim, dem ich große Verbindlichkeiten schuldig bin, gewidmet werden. Sollten Sie vielleicht die erste Dedication schon gestochen haben, so bitte ich Sie um alles in der Welt, dieß abzuändern, und will Ihnen gerne die Kosten dafür ersetzen. Nehmen Sie dieß nicht als leere Versprechungen, allein es liegt mir so viel daran, daß ich gerne jede Vergütung zu leisten bereitet bin *.

Der Titel liegt hier bey.

Was die Sendung an meinen Freund, den königl. preuß. Regierungsrath v. Wegeler in Coblentz betrifft, so bin ich froh, Sie hievon gänzlich entbinden zu können. Es hat sich Gelegenheit gefunden, mit welcher alles ihm übermacht wird.

Meine Gesundheit, welche sich noch lange nicht einfinden wird, bittet Sie um die erbethenen Weine, welche mir gewiß Erquickung, Stärke und Gesundheit verschaffen werden.

Ich geharre mit größter Hochachtung

Euer Wohlgeboren

ergebenster

Ludwig van Beethoven".

Schott hatte aber bereits am 8. März 1827 in folgender freundlichen Weise geantwortet:

* Stutterheim, der den Neffen in sein Regiment aufgenommen, erhielt also das Quartett in Cismoll und Wolfmayer, freilich erst am 18. März, das in F.

„Dero sehr geehrte Zuschrift haben wir mit sehr großem Bedauern durchlesen, indem Sie uns damit noch nicht Ihre Wiederherstellung kund thun konnten. Um Ihren geäußerten Wunsch so schnell als möglich nachzukommen, so haben wir von einem unserer sehr guten Freunde einen kostbaren Rüdesheimer Bergwein von 1806 und von demselben selbst gezogen und ganz rein erhalten, für Ihnen gewählt und bereits in einem Kistchen pr. Fuhre 12 Bout. an Ihnen abgesandt. Damit Ihnen jedoch noch früher eine kleine Labung gereicht werden kann, so sandten wir heute zur Post ein kleines Kistchen sowie ein kleines Päckchen ab. Das Kistchen enthält 4 Bouteillen, 2 davon mit reinem Wein von dem obenbeschriebenen; 2 andere von demselben Wein mit Kräuter angesetzt, welche nach Vorschrift genommen für Ihre Krankheit dienen sollen. Nachstehend sehen Sie die Verhaltungsmaßregeln und dafür auch das Päckchen mit Wurzeln [von Männertreu]. Wir haben diesen Wein an einen Freund gesandt gehabt, welcher mit seinem Kräuterwein schon Viele von der Wassersucht curirt hat. Es ist unser sehnlichster Wunsch, daß er auch Ihnen radical curiren möchte und daß der Kräutersucher seinen Lohn für seine Mühe durch ein Andenken von Ihnen empfangen wird. — Von Ihrer Messe sind nun die letzten Bogen in Druck gegeben und solche sind bald fertig zum Versand. Auch das Quartett in Cis-moll ist hier bereits fertig".

Diese Nachrichten und solche Theilnahme an seinem Leid mochten den alten Meister auf seinem Krankenbette herzlich freuen. Der Wein ist auch, wie wir noch erfahren werden und wie auch in Wien aus den Beethoven'schen Nachlaßacten zu ersehen ist, richtig, doch leider zu spät angekommen. Es scheint dem Kranken auch zu lange gewährt zu haben. Denn auf der k. k. Hofbibliothek in Wien finden sich einige Zettel

von Beethovens eigner Hand an seinen alten Freund und Verehrer den Großhändler Baron von Pasqualati vor, deren alte und zitternde Züge nicht wenig ergreifend sind. Der erste datirt am 6. März 1827 und lautet:

„Verehrter alter Freund!

Meinen herzlichen Dank für Ihr Gesundheitsgeschenk. Sobald ich von den Weinen den passendsten für mich gefunden, zeige ich es Ihnen an. Doch werde ich Ihre Güte so wenig als möglich mißbrauchen. Auf die Compote freue ich mich und werde Sie deßwegen öfter angehen. Schon dieses kostet mich Anstrengung — Sapienti pauca —

Ihr dankbarer Freund

Beethoven".

Ferner offenbar aus denselben Tagen:

„Verehrter Freund!

Ich bitte heute wieder um ein Kirschencompot, jedoch ohne Citronen, ganz simpel. Auch eine leichte Mehlspeise, beinahe an Brei erinnernd, würde mich sehr freuen. Meine brave Köchin ist bis jetzt zum Krankenspeisen noch nicht geschickt. Champagner ist mir erlaubt; nur bitte ich für den ersten Tag mir ein Champagner-Glas mitzuschicken. Nun den Wein betreffend. Malfatti wollte gleich nur Moselwein, allein er behauptete, daß kein echter hier zu haben sei. Er gab also selbst Krumbholz Kirchner* mehrere Flaschen und behauptete, daß dieser der beste sei für meine Gesundheit, da nun einmal kein echter Moselwein zu haben sei. Verzeihen Sie nur mein beschwerlich Fallen und schreiben Sie es zum Theil meiner hilflosen Lage zu". — Drittens:

* Beethoven meint Gumpolzkirchner, den trefflichen österreichischen Wein. Der Geiger Krumbholz war übrigens ein sehr guter Freund des Meisters gewesen, der freilich schon viele Jahre unter der Erde lag.

„Werther Freund!

Noch immer hüte ich das Zimmer, sagen Sie mir doch gefälligst oder vielmehr schreiben Sie mir's, wie der heißt und wo er zu finden, der das Haus schätzt. Wenn Sie eine Muttersalz-Medizin besitzen, bitte ich Sie, mich zu bedenken.

Ihren armen österreichischen Musikanten
und hiesigen Bürger des Bürgerhauses
Beethoven".

IV.

Allmälig wurde obendrein die Krankheit sehr quälend, weil sie mehr und mehr auch die Nachtruhe raubte. Dennoch schreibt Beethoven, so sehr seine unsichere Handschrift den sehr angegriffenen Zustand seines Körpers verräth, auch noch acht Tage später, also am 14. März, zwölf Tage vor seinem Tode einige Zeilen an denselben „verehrten Freund". Sie lauten:

„Vielen Dank für Ihre gestrige Speise, sie ist auch noch hinlänglich für heute. Wildpret ist mir erlaubt, Krametsvögel, meinte der Arzt seien gar sehr heilsam für mich. Dies nur zur Nachricht, es braucht unterdessen nicht heute zu sein. Verzeihen Sie mein gedankenloses Schreiben. Ermüdet von Nachtwachen umarme ich und verehre ich Sie als Ihr mit Hochachtung ergebenster Freund".

Und an demselben Tage dictirt er seinem treuen Pfleger Schindler Folgendes in die Feder:

„Mein lieber Moscheles!

Ich habe dieser Tage durch Herrn Lewisey erfahren, daß Sie sich in einem Briefe vom 10. Februar bei ihm erkundigten, wie es mit meiner Krankheit stehe, von der man so verschiedenartige Gerüchte ausstreue. Obwohl ich keines-

wegs zweifle, daß Sie meinen Brief vom 22. Februar an Sie jetzt schon in Händen haben, der Sie über Alles, was Sie zu wissen verlangen, aufklären wird, so kann ich doch nicht umhin, Ihnen hier für Ihre Theilnahme an meinem traurigen Schicksale zu danken und Sie nochmals zu ersuchen, sich meine Bitte, die Sie aus meinem ersten Schreiben schon kennen, recht angelegen sein zu lassen, und ich bin beinahe im Voraus überzeugt, daß es Ihnen in Vereinigung mit Sir Smart und andern meinen Freunden sicher gelingen wird, ein günstiges Resultat bei der philharm. Gesellschaft für mich zu erzwecken. An Sir Smart habe ich seit diesem auch noch einmal geschrieben. Am 27. Februar bin ich zum 4. Mal operirt worden und jetzt sind schon sichtbare Spuren da, daß ich bald die 5. zu erwarten habe. Wo soll das hin und was soll aus mir werden, wenn es noch einige Zeit so fortgeht? Wahrlich ein hartes Loos hat mich getroffen! Doch ergebe ich mich in den Willen des Schicksals und bitte nur Gott stets, er möge es in seinem göttlichen Willen so fügen, daß ich, so lange ich noch hier den Tod im Leben erleiden muß, vor Mangel geschützt werde. Dies wird mir soviel Kraft geben, mein Loos, so hart und schrecklich es immer sein möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchsten zu ertragen. So, mein lieber Moscheles, empfehle ich Ihnen nochmals meine Angelegenheit und verharre in größter Achtung stets Ihr Freund

L. v. Beethoven.

Hummel ist hier und hat mich schon einige Male besucht".

Dazu gab Schindler wieder eine Einlage, deren Wortlaut wir ebenfalls aus dessen Nachlasse erfahren. Zuvor aber wollen wir die Nennung des Namens von Hummel benutzen, um an einen schönen Zug jener Dankbarkeit zu erinnern, welche selbst in diesen schweren Leidenstagen, die

den gewöhnlichen Menschen hart und theilnahmlos zu machen pflegen, nicht aus des großen Mannes Herzen wich.

Schindler, der überhaupt seit Jahren durchweg die Mühsal äußerer Besorgungen bei Beethoven zu tragen hatte, war auch im Jahre 1823, als es galt die Missa solennis materiell zu verwerthen und so die sieben magern Jahre wieder gut zu machen, zu Beethovens Vortheil und Bequemlichkeit äußerst thätig gewesen; die Menge der Billets Beethovens an ihn, die sich aus dieser Zeit in seinem Nachlaß befinden, beweist dies zur Genüge. Und Beethoven, der wohl wußte, daß Schindler dabei mancherlei Gelegenheit zu eigenem Erwerb versäumen mußte — die Privatstunden hatte er bereits ganz aufgeben müssen, — hatte ihm damals — 50 fl. Entschädigung versprochen, deren in mehreren Zetteln aus jenen Tagen theils ernste theils humoristische Erwähnung geschieht. Aber auch diese verhältnißmäßig geringe Summe war nie ausgezahlt worden. Auch versichert Schindler, er würde sie niemals angenommen haben, denn er hätte in der That von dem Moment an all seinen Respect bei dem Meister verloren und würde wie die Andern ohne Weiteres als käuflicher dienstbarer Geist behandelt worden sein. In den Jahren 1825 und 1826 hatte er freilich etwas Ruhe gehabt, weil der Meister damals fast ganz in den Händen des Director Karl Holz war. Nach der Katastrophe im Spätsommer 1826 aber zog Beethoven gewaltsam auch die alten Freunde, die er als treu befunden, wieder an sich, und so trat auch Schindler sofort wieder in seine frühere Thätigkeit als Besorger von hunderterlei äußern Dingen und namentlich eines großen Theiles der Correspondenz von Beethoven ein. Und wie sehr er seitdem um den unglücklichen Meister mit unermüdlichem Eifer beschäftigt war, haben wir gesehen und werden es noch mehr erfahren. Beethoven fühlte wohl, daß er hier einem wirklich aufrichtigen Freundes-

eifer allen Dank schulde, aber auch, daß solcher Dank nicht wohl durch Geld abzumachen sei.

Er sann also auf Gelegenheit, sich nach seiner Art dankbar zu erweisen, und benutzte sogleich den ersten günstigen Moment dazu. Schindler hätte nämlich als Orchesterdirector am Josephstädter Theater jährlich ein Benefiz haben sollen, jedoch dasselbe niemals erlangt. Als er nun nach dem Tode des Besitzers des Theaters seine Forderung gerichtlich geltend machte, zog sich die Sache lange hin, bis ihm endlich gegen Ende Januar von Amtswegen ein Tag — es war der 7. April — festgestellt wurde, wo ihm das Haus zur freien Disposition stehe. Kaum erfuhr Beethoven dies vom Dr. Bach, so erklärte er, damals noch in der Hoffnung baldiger Genesung, sich bereit, in dem Concerte Schindlers eine Rolle zu übernehmen. Und als Schindler am Abend bei ihm eintrat, überreichte er selbst ihm das Urtheil, das der Advocat zurückgelassen hatte, mit dem herzlichsten Glückwunsche und versprach zu diesem Zwecke noch die große Ouverture, die er seit 1822 im Kopfe trug und die zunächst jener in C mit der Doppelfuge hatte weichen müssen, auszuarbeiten und dann selbst zu dirigiren. Die Skizze zu diesem Werke wurde auch sogleich hervorgesucht. Allein zum Ausarbeiten kam es natürlich nicht, vielmehr sahen wir die unglückliche Krankheit fortwährend zu- und des Meisters Kräfte abnehmen.

Er begann nun doch bald einzusehen, daß er am 7. April nicht werde ein Concert dirigiren können, und je mehr die treue Pflege Schindlers, der damals Dirigent der Streich-Instrumente am k. k. Kärthnerthor-Theater war, sich verdoppelte, umsomehr quälte es den Kranken, wie er sich dem Famulus dankbar erweisen könne. Da brachten die öffentlichen Blätter die Anzeige, daß Hummel bald in Wien eintreffen werde, und Beethoven, als er dies hörte, rief erfreut: „Wenn

er mich nur besuchen wollte, ich würde ihn bitten, mich in dem Concerte zu vertreten". Dieser Entschluß war dem Meister um so höher anzurechnen, als er seit vielen Jahren mit jenem Schüler Mozarts auf gespanntem Fuße stand, weil — weil — dieser ein Mädchen geheirathet hatte, das auch Beethoven liebte und gern selbst geheirathet hätte. Sie war die Schwester jenes noch heute in Bath in England lebenden Tenoristen Röckel, der bei der Wiederaufnahme des Fidelio im Jahre 1806 den Florestan gesungen hatte und noch heute seinen Part von Beethovens Hand geschrieben aufbewahrt. Sie muß sehr schön gewesen sein, behauptet die Frau Egloff, die sie am 7. April 1827 in eben dem Schindler'schen Concert sah, und Schindler erzählte mir, auch sie habe wohl Neigung für Beethoven empfunden; allein da er keine feste Stellung gehabt und außerdem bereits sehr am Gehör gelitten habe, so habe sie den bereits angestellten und gesundern Capellmeister Hummel ihm vorgezogen. Eine Eifersucht blieb daher fortan zwischen den beiden Meistern bestehen und zwar, wie wir sehen, eine nicht bloß künstlerische.

Als nun gegen Mitte März Hummel wirklich in Wien eintraf, eilte er, der von des Meisters schweren Leiden längst gehört hatte, schon am nächsten Tage zu Beethoven. Seit dem Jahre 1814 hatten sich die beiden Künstler nicht mehr gesehen. Hummel brach in Thränen aus über die Leidensgestalt des alten Meisters. Dieser suchte seine Erregung zu beschwichtigen und lenkte nach wenig anderen Worten das Gespräch auf das Concert im Josephstädter Theater. Er setzte ihm die ganze Sache ausführlich auseinander und schloß mit den Worten: „Hummel, ich rechne auf Dich, vertritt Du meine Stelle dabei, ich werde es Dir Dank wissen". Hummel reichte ihm die Hand, und Beethoven war von dieser Willfährigkeit sichtbar überrascht. Das Versprechen wurde denn auch richtig

erfüllt, jedoch, wie mir Schindler wiederholt erzählt hat, ausdrücklich nur durch Ueberredung der Frau Hummel's, die für Beethoven ihr Gefühl liebender Verehrung getreulich bewahrt hatte. Hummel, nachdem er die gehörige Zahl von Concerten gegeben hatte, war im Begriff abzureisen, bevor er sein Versprechen erfüllt hatte; denn es währte ihm zu lang bis zum 7. April. Die Koffer standen schon gepackt. Allein den Vorstellungen der Frau gelang es, ihn zur Erfüllung seiner Pflicht zurückzuzwingen. Sie selbst, die noch heute in Weimar lebt, mag Schindlers Mittheilung bestätigen oder berichtigen.

Die Einlage Schindlers zu dem Schreiben Beethovens an Moscheles vom 14. März 1827 lautet nun so:

„Mein lieber Freund!

„Hier auch ein Eckchen von mir. — Wie es mit Beethoven steht, werden Sie aus seinem Schreiben hier abnehmen. Daß es immer mehr dem Tode als der Genesung näher geht, soviel ist leider gewiß. Jedoch kann es noch viele Monate so fortgehen, denn seine Brust ist bis jetzt noch nicht angegriffen und wie von Stahl. Hummel ist mit seiner Frau hier. Er hat sich sehr geeilt, Beethoven noch am Leben zu treffen. Das Wiedersehen dieser beiden Männer nach langen Jahren war wirklich ein rührender Anblick. Ich machte Hummeln früher aufmerksam, er solle sich über Beethovens Aussehen fassen. Nichtsdestoweniger war er so darüber erschrocken, daß er sich nicht enthalten konnte, in Thränen auszubrechen. Der alte Streicher kam ihm aber schon zuvor und weinte bitterlich. Das Erste, was er dem Hummel sagte, war: „Sieh, mein lieber Hummel, das Haus, wo Haydn geboren wurde, heute hab ich's zum Geschenk erhalten, und es macht mir eine kindische Freude. Eine schlechte Bauernhütte, wo ein so großer Mann geboren wurde!" — So sah ich zwei Männer,

die seit lange nicht die besten Freunde waren, im vertraulichsten Gespräch mit einander, auf alle Interessen des Lebens vergessend. Beide haben sich im nächsten Sommer ein Rendezvous in Karlsbad gegeben. Ob aber Beethoven dahin kommen wird? —

„Da Sie und die Londoner Freunde Alles zu wissen verlangen, was an dem Krankenbette des großen Meisters Besonderes vorgeht, so theile ich Ihnen noch folgendes Curiosum mit: Bei dem Consilium vorgestern ordinirten die Aerzte ein sogenanntes Heublumenbad, das schnell bereitet werden sollte. Herr v. Breuning* erbot sich, die mit heißem Wasser gefüllten Krüge dazu zu liefern, und der Bruder Johann van Beethoven, der auch anwesend war, wurde von einem der Aerzte ersucht, einen Sack voll Heu hertragen zu lassen. Der „Herr Bruder Pseudo" aber entschuldigte sich, daß sein Heu zu schlecht sei. Auf die Erwiderung der Aerzte, daß alles Heu zu diesem Gebrauche gut sei, blieb er dabei, sein Heu sei zu schlecht. Also möge er doch seine Badewanne herschicken, weil Beethoven selbst keine besitze. Seine Wanne sei zu klein, entgegnete der „unbrüderliche Bruder". — So kam es denn, daß das am Morgen verordnete Bad erst Abends bereitet werden konnte, weil die alte Haushälterin erst zwei Vorstädte durchsuchen mußte, bis sie eine Wanne zu kaufen bekam".

Kaum waren nun diese Briefe, die so recht das Elend jener Tage zeigen, der Post übergeben, so erhielt der kranke Meister nach mehr als dreiwöchentlichem schmerzlichen Warten jenen Brief Stumpff's vom 1. März und dazu einen von Moscheles, der mir leider nicht zu Gesicht gekommen ist und von

* Breuning wohnte damals ebenfalls in der Nähe des Schwarzspanierhauses.

dem Schindler nur folgenden Passus mittheilt: „Die Gesellschaft beschloß daher, Ihnen ihren guten Willen und die rege Theilnahme dadurch zu bezeigen, indem sie Sie bitte, 100 Pf. St. (1000 G. C. M.) von ihr anzunehmen, um sich damit alle nöthigen Bedürfnisse und Bequemlichkeiten während Ihrer Krankheit zu verschaffen. Dieses Geld wird Herr Rau vom Hause Eskeles Ihnen theilweise oder, wenn Sie es wünschen, auf einmal gegen Ihre Quittung übergeben". Zugleich benachrichtigt er unsern Meister, daß die Gesellschaft gern zu ferneren Diensten bereit sei, und Beethoven möge deshalb nur schreiben, wenn er weiterhin noch bedürftig sein sollte.

Auf die lange schmerzliche Spannung, die in dem leidenden Zustand natürlich doppelt drückend war, folgte ebenso natürlich bei der krankhaft gereizten Gemüthsverfassung eine heftige Explosion der Freude *. Zum guten Glück liegt uns hier wieder das Originaldictat Beethovens an Moscheles vor, und nicht bloß der wirklich abgesandte Brief, den Schindler in seiner Biographie II, 141 mittheilt.

„Mit welchen Gefühlen ich Ihren Brief vom 1. März durchlesen, kann ich gar nicht mit Worten schildern", dictirt er am 18. März 1827, nachdem er das Geld wirklich hatte eincassiren lassen, seinem getreuen Schildknappen in die Feder.

* Es kam noch dazu, daß sich Beethoven in jenen Tagen wirklich völlig gerettet glaubte. Es beweist dies der bekannte Zettel an Schindler, der in dessen Biographie als Autograph mitgetheilt ist: „Wunder! — Wunder! — Wunder! — Die hochgelahrten Herren sind beide geschlagen, nur durch Malfatti's Wissenschaft werde ich gerettet. Es ist nöthig, daß sie einen Augenblick doch zu mir kommen. Der Ihrige Beethoven". — Schindler hat auf das Autogramm, das in seinem Nachlaß ist, das Datum vom 17. März 1827 gesetzt. Und daß es das „Heublumenbad" war, von dem Beethoven Rettung erwartete, scheint auch daraus hervorzugehen, daß hinten auf demselben langen schmalen Zettel (von fremder Hand) das Recept dieses Bades angegeben ist.

„Dieser Edelmuth der Philharmonischen Gesellschaft, mit welchem man beinahe meiner Bitte zuvorkam, hat mich bis in das Innerste meiner Seele gerührt. Ich ersuche Sie daher, lieber Moscheles, das Organ zu sein, durch welches ich meinen innigsten Dank für die besondere Theilnahme und Unterstützung an die philh. Gesellschaft gelangen lasse. — (Sagen Sie diesen würdigen Männern, daß wenn mir Gott meine Gesundheit wieder wird geschenkt haben, ich mein Dankgefühl auch durch Werke werde zu realisiren trachten und daher der Gesellschaft die Wahl überlasse, was ich für sie schreiben soll. Eine ganze skizzirte Symphonie liegt in meinem Pulte, eben so eine neue Ouverture oder auch etwas Anders. Rücksichtlich der Akademie, die die philh. Gesellschaft für mich zu geben beschlossen hat, bitte ich die Gesellschaft, ja dies Vorhaben nicht aufzugeben. Kurz Alles, was die Gesellschaft nur wünscht, werde ich mich zu erfüllen bestreben, und noch nie bin ich mit solcher Liebe an ein Werk gegangen, als es hier der Fall sein wird)*. Möge nur der Himmel mir recht bald wieder meine Gesundheit schenken, und ich werde den edelmüthigen Engländern zeigen, wie sehr ich ihre Theilnahme an meinem traurigen Schicksale zu würdigen weiß. Ihr edles Benehmen wird mir unvergeßlich bleiben, sowie ich noch insbesondere Sir Smart und Herrn Stumpf meinen Dank nächstens nachtragen werde. Die metronomische neunte Symphonie bitte ich der philh. Gesellschaft zu übergeben. Hier liegt die Bezeichnung bei.

Ihr Sie hochschätzender Freund

Beethoven m. p."

* Die eingeklammerte Stelle ist später durchstrichen und fehlt in dem wirklich abgesandten Briefe. Uns aber ist sie von Bedeutung als ein rückhaltloser Ausbruch des volleren Dankgefühles, das Beethovens Seele auch hier wieder beherrschte.

Dazu gibt Schindler wieder eine höchst anschauliche Beschreibung von den damaligen Zuständen und Vorgängen bei Beethoven, von der es in der That ebenso unbegreiflich ist wie bei den vorigen, daß er sie, die auf unmittelbarer Anschauung und augenblicklicher Empfindung beruht, nicht anstatt seiner unerquicklich breiten so wenig anschaulichen Auseinandersetzungen lieber wörtlich hat abdrucken lassen.

„Wien, den 24. März 1827.

Theurer Freund!

Lassen Sie sich durch die Verschiedenheit des Datums dieser beiden Briefe nicht irre leiten. Ich wollte jenen von Beethoven absichtlich einige Tage zurückhalten, weil wir gleich Tags darauf befürchteten, unser großer Meister werde seine große Seele aushauchen. Indessen ist dies bis heute nicht der Fall. Allein wenn Sie diese Zeilen zu Gesichte bekommen, wandelt unser Freund nicht mehr unter den Lebenden. Seine Auflösung naht mit Riesenschritten, und es ist unser sehnlicher Wunsch, ihn von diesen schrecklichen Leiden bald erlöset zu sehen. Schaarenweise kommen jetzt die Leute, um ihn noch zu sehen; es wird aber Niemand vorgelassen, bis auf Jene, welche stark genug sind, sich in das Zimmer zu drängen und den sterbenden Freund noch in seinen letzten Stunden zu belästigen*. Hätte die edle Handlung der philh. Gesellschaft die Wiener nicht aufgeregt, Beethoven wäre höchst wahrscheinlich ebenso verdorben und gestorben wie J. Haydn [folgen einige unleserlich gemachte Worte].

---

* Carl Czerny erzählt in der Wiener A. M. Z. 1845 Nr. 113: „Zwei Tage vor seinem Tode besuchte ich ihn noch zum letzten Mal mit Haslinger, Pieringer (Mitbegründer des Wiener Concert spirituel) u. a. m. und empfing seinen letzten Händedruck“.

„Der Brief an Sie vom 18. dies. ist bis auf einige Worte im Eingang ganz wörtlich von ihm dictirt und wohl sein letzter. Heute flüsterte er mir noch zu: „An Smart und Stumpff schreiben". Wird es noch möglich sein, daß er noch seinen Namen aufs Papier bringt, so soll es morgen gleich geschehen. Er fühlt sein Ende, denn gestern sagte er mir und Breuning: „Plaudite amici, comœdia finita est!" — Die letzten Tage waren wieder überaus merkwürdig, und mit wahrhaft sokratischer Weisheit und beispielloser Seelenruhe geht er dem Tode entgegen. Auch waren wir gestern so glücklich, mit dem Testamente in Ordnung zu kommen. — Drei Tage nach Erhalt Ihres Briefes war er äußerst aufgeregt und wollte wieder die Skizzen der zehnten Symphonie haben, über deren Plan er mir viel sagte. Er bestimmt sie nun fest für die philh. Gesellschaft. Aber, lieber Freund, wenn Beethoven diese zehnte Symphonie noch schreiben könnte, so befürchte ich, daß die Menschen noch nicht geboren sind, die sie verstehen sollen.

„Alles zu Papiere zu bringen, war in dieser unserer häuslichen Verwirrung gar nicht möglich, um so mehr, da er fast immer von ungeheuren Plänen sprach, die er noch alle ausführen wollte, dabei aber zu sehr absprang. Unter Anderem wollte er auch noch Goethe's Faust in Musik setzen. „Das soll was geben!" sagte er oft. Jammerschade, daß bei dieser unbeschreiblichen Ueberströmung seiner Phantasie, die in der Conversation oft einen solchen Schwung annahm, wie ich im gesunden Zustande nur selten an ihm wahrgenommen, nicht mehrere verständige Zuhörer oder besser — Stenographen zugegen waren! Welcher Gewinn wäre der Kunst aus dieser geistreichen Belehrung geworden! Breuning war zwar auch ein aufmerksamer Zuhörer und notirte auch Manches, aber er ist nicht genug mit der Beethoven'schen Musik vertraut".

Ein kleines Heft der Conversationen Beethovens aus diesen Märztagen ist uns zum Glück aufbewahrt und es sei gestattet, dasselbe hier zunächst einzuschalten. Es fängt mit einem ärztlichen Morgen-Examen an, als: Geschlafen ruhig? u. s. w. Beim Weiterblättern lesen wir, was den Tag über mit ihm verhandelt wurde. Bei der Abend-Conversation mit Schindler nun heißt es weiter nach den Auszügen, die dieser selbst im ersten Nachtrag zu seiner Biographie des Meisters im Jahre 1845 veröffentlicht hat:

Schindler: „Sie sind heute recht wohl, da könnten wir wieder etwas poetisiren, z. B. vom B-dur Trio, wo wir letzthin unterbrochen wurden".

. . .

— „Ja Bester! das geht nicht, so weit versteige ich mich nicht, und muß Ihre Sache sein, wenn Sie wieder gesund sind".

. . .

— „Aristoteles sagt in seiner Poetik von der Tragödie: Die tragischen Helden müssen anfangs in hohem Glück und Glanz leben. So sehen wir es auch im Egmont. Wenn sie nun recht glücklich sind, so kommt mit einem Mal das Schicksal und schlingt einen Knoten um ihr Haupt, den sie nicht mehr zu lösen vermögen. Muth und Trotz tritt an die Stelle, und verwegen sehen sie dem Geschicke, ja dem Tod ins Aug'".

. . .

Schindler: „Bin einverstanden, Meister! Aber jenes Bild ist der Mikrokosmus, das Contrefei des Lebens und das Abbild von dem Trio?"

. . .

— „Ja wohl, aber die Medea von Euripides ist mir nicht mehr gegenwärtig. Sie müssen mir das deutlicher expliciren, sonst bleibt es dunkel".

— „Klärchens Schicksal interessirt deßwegen, wie Gretchen im Faust, weil sie einst so glücklich waren. Eine Tragödie, die sogleich traurig anfängt und immer traurig fortgeht, ist langweilig. Da kommt mir die alte Medea wieder in Erinnerung".

. . .

— „Shakespeare hat dies überall vermieden".

. . .

— „Wozu **überall** eine Aufschrift? Ich glaube, das würde bei manchen Sätzen in den Sinfonien und Sonaten sogar schaden, wo das Gefühl, die eigene Phantasie dictiren mögen. Die Musik soll und darf ja nicht überall eine bestimmte Richtung dem Gefühle geben".

. . .

— „In der Sonate l'Absence etc. ist es doch ganz was anderes, wir können uns die Freude des Wiedersehens deutlich vorstellen, Zorn aber nicht recht musikalisch".

. . .

— „Bon! Sie komponiren also nächstens eine **zornige** Sonate".

. . .

— „O, das glaube ich, daß Sie damit fertig werden und freue mich schon darauf. Die Haushälterin wird aber das ihre beitragen und Sie vorher recht zornig machen müssen. Aber, Freund, dagegen werden wir jetzt protestiren, jetzt heißt es solche Gemüthsbewegungen beseitigen".

. . .

— „Ja, bin sehr gespannt auf die Charakterisirung im B-Trio".

. . .

— „Der erste Satz träumt von lauter Glückseligkeit. Auch Muthwille, heiteres Tändeln und Eigensinn (mit Permission — Beethoven'scher) ist darin. Nicht wahr?"

. . .

Schindler: „Im zweiten Satz ist der Held auf dem höchsten Gipfel der Seligkeit".

— „Im dritten Satz verwandelt sich das Glück in Rührung, Duldung, Andacht" u. s. w.

. . .

— „Das Andante halte ich für das schönste Ideal von Heiligkeit und Göttlichkeit".

. . .

— „Worte vermögen hier nichts, sie sind schlechte Diener des göttlichen Wortes, das die Musik ausspricht".

Aus dem Folgenden ergibt sich, daß es bereits spät geworden, der Patient noch einmal Medizin nehmen müsse und die Fortsetzung des Gesprächs über das Trio auf den andern Tag bestimmt ward.

„Ich hätte sehr gewünscht", fährt also Schindler in seinem Schreiben an Moscheles fort, „Sie hätten in Ihrem Briefe bestimmt erklärt, daß Beethoven diese 1000 fl. C. M. nur theilweise nehmen könnte; allein der liebe Freund hielt sich an den Schlußsatz Ihres Briefes. Kummer und Sorgen waren auf einmal verschwunden, und als das Geld im Hause war, sagte er ganz vergnügt: „Nun können wir uns manchmal wieder einen guten Tag anthun". Es waren nur mehr 340 Papiergulden (circa 100 Thlr.) in der Cassette und unsere Menage mußte seit einiger Zeit recht tüchtig eingeschränkt werden, weil die Apotheke und die andern Bedürfnisse zuviel wegnahmen. Den andern Tag als Freitag ließ er sich sogleich sein Lieblingsgericht, Schill mit Erdäpfel machen, um nur davon naschen zu können. Kurz seine Freude artete ins Kindische aus, und hätte er sich bewegen können, er wäre im Muthwillen über Tisch und Bänke gesprungen, wie er es im gesunden Zustande oft that. Zwei Tage nach Ihrem Briefe kam auch einer von dem würdigen Herrn Stumpff an. Dies Alles wirkte auf Beethoven zu viel. Unzählige Male des Tages rief er aus: „Gott vergelte es ihnen allen tausend-

mal!" — Daß diese edle Handlung der philh. Gesellschaft hier allgemeine Sensation erregt hat, können Sie sich denken, und hoch preiset der größte Theil den Edelmuth der Engländer. Doch fehlt es nicht an Solchen, die behaupten, Beethoven habe dieser Unterstützung nicht bedurft *. Nun, betteln durfte er grade noch nicht gehen. Aber wie, wenn er noch zu retten wäre und könnte nicht mehr arbeiten, wie weit werden die Paar Bankactien reichen, die sein Um und Auf sind? — Soviel für heute. Da ich die Nachtwache habe, so konnte ich die ganze Nacht verwenden, um Ihnen recht viel zu schreiben. Diese Haarlocke hier ist von Beethovens Haupte. Ich schicke sie Ihnen zum Andenken".

In diesen Tagen war es denn auch einem eindringlichen Schreiben des noch immer leidenden Hofraths von Breuning gelungen, Beethoven zu bestimmen, daß er dem obenerwähnten letzten Willen noch folgendes Codicill beisetzte:

„Mein Vetter Karl soll Alleinerbe sein. Das Capital meines Nachlasses soll jedoch seinen natürlichen oder testamentarischen Erben zufallen.

Wien, den 23. März 1827.

Ludwig van Beethoven".

Man hatte den Meister überzeugt, daß auf diese Weise für das Wohl des leichtgesinnten Jünglings, der ihm soviel Kummer bereitet hatte und ohne allen Zweifel einen Theil der Schuld an seinem frühen Tode mittrug, besser gesorgt sei, indem einer thörichten Vergeudung ein sicherer Riegel vorgeschoben werde. Beethoven hatte zwar anfangs eine solche Einschränkung des im Herzen unverändert geliebten „Sohnes" gar zu hart gefunden und heftig dagegen remonstrirt; ja er

* Vgl. z. B. auch in Nr. 38 der Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode 1827 den kleinen Nekrolog Beethovens.

machte sogar dem Hofrath von Breuning Vorwürfe und nannte ihn den Erfinder dieser grausamen Maßregel. Allein darauf schilderte dieser in den gemessensten Ausdrücken den wahren Stand der Dinge und verharrte ruhig bei der einmal vorgeschlagenen Maßregel als einer einfach nothwendigen. Diese Sprache schien dem Meister, der eine hohe Achtung vor seinem Jugendfreund empfand, zu imponiren, und auf seinen Wunsch legte ihm Breuning den Entwurf des obigen Codicills vor. Er machte sich, elend wie er — drei Tage vor seinem Tode! — war, sogleich an das Abschreiben, das ihm schwer genug wurde, und rief, als er fertig geworden, halb unmuthig aus: „Da! nun schreibe ich nichts mehr!" — Er hatte aber zum Staunen der Freunde beim Abschreiben das von Breuning gesetzte „eheliche Nachkommen" verwandelt in jenes „natürliche oder testamentarischen Erben" und wollte, als ihm Breuning auseinandersetzte, zu welchen Streitigkeiten dieser Ausdruck führen könne, durchaus nicht davon abgehen. „Das eine sei so viel wie das Andere, es möge nur dabei verbleiben", sagte er, und — fügt Schindler der Erzählung dieses Vorganges hinzu: „Das war sein letzter Widerspruch".

Die Gerechtigkeit erfordert nun hier wo wir von dem Neffen scheiden, einige Worte über seinen fernern Lebensgang zu sagen, und man wird dann erkennen daß wenn auch jugendlicher Leichtsinn sowie er nun einmal im Blut der Beethovens gelegen zu haben scheint *, in Handlung und Benehmen des

* Man vergleiche auch die Schilderung von Beethovens Vater und Großvater in „Beethovens Jugend" (Wien 1864). Auch Beethovens älterer Bruder Carl, des Neffen Vater, litt in bedenklichem Grade an jenem Erbtheil, und an Bruder Johann muß unser Meister schon 1796, als jener kaum zwanzig Jahre alt nach Wien gekommen war, von Prag aus den bezeichnenden Mahnruf erlassen: „Nimm Dich nur in Acht vor der ganzen Zunft der schlechten Weiber".

Neffen auf keine Weise wegzuläugnen ist, doch der eigentliche Kern seiner Natur nicht zu üblen Dingen geneigt, vielmehr zu bürgerlich solider Brauchbarkeit angelegt war. Karl van Beethoven heirathete, nachdem er die kleine Erbschaft seines großen Oheims angetreten — zum Begräbnisse war er leider um wenige Stunden zu spät gekommen, — die Tochter eines Magistratsbeamten in Iglau, schied dann aus dem Militärstande und kaufte um sich den ihm zuwider gewordenen hauptstädtischen Verhältnissen völlig zu entziehen, eine kleine ländliche Besitzung in Mähren, die er mehrere Jahre lang selbst mit Erfolg bewirthschaftete. Später jedoch zog er wieder nach Wien und erhielt seine kleine Familie mit Unterricht in der englischen Sprache und im Klavierspiel. So wohnte er Jahre lang mit dem Onkel Johann welcher derweilen ebenfalls ganz nach Wien übergesiedelt war, in gutem Frieden zusammen und ererbte von ihm ebenfalls ein gutes Vermögen, das er dann zu einem gemeinsamen landwirthschaftlichen Unternehmen einem ungarischen Grafen E. auf dessen Gut hergab. Als nach seinem am 13. April 1858 erfolgten Tode jedoch die Wittwe dieses Geld zurückforderte, kam es mit den Erben des in die Revolution von 1848 verwickelt gewesenen und derweilen verschollenen Grafen zum Prozeß und es gelang der bekannten ungarischen Comitats-Rechtspflege auf gewohnte Weise das ganze Kapital bei dem Gute zu erhalten. So blieb der Wittwe nichts als die schöne Freude glücklich verheiratheter braver Kinder, von denen der einzige Sohn bei den Deutschordensrittern in Wien angestellt ist. Noch heute wirkt selbstverständlich die Erinnerung an den „Compositeur", den großen Oheim, der das Wohlsein des Hauses anfänglich begründete, sehr lebendig und in der besten Weise in diesen Familien fort, und hundert Anekdoten und Charakterzüge, sowie sie der Neffe in unermüdlichen Berichten über

den Oheim den Seinigen eingeprägt hat, erhalten das Bild des großen Mannes frisch in der Anschauung dieser letzten Beethovensprößlinge. Ein merkwürdiges Spiel der Natur aber ist es, daß des Neffen jüngstes jetzt dreizehnjähriges Töchterchen Amalie völlig den Gesichtstypus des „Compositeurs“ trägt, und da sie gleicherweise Neigung wie Begabung zur edlen Musika verräth, so hat das Conservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien sich der schönen Pflicht unterzogen diesen neuen Trieb des alten Stammes Beethoven in einer des Namens würdigen Weise künstlerisch heranzubilden. So ist auch nach dieser Seite hin das Andenken des Meisters segenbringend geworden, und wir können von dem Bilde des Neffen mit dem Gefühle scheiden, daß wenn er in seinen jungen Jahren durch üble oder doch mangelhafte Erziehung verleitet dem Oheim mancherlei Noth und Sorge bereitete, doch seine kleinen Vergehungen zur Genüge gesühnt sein mögen durch die brave Art wie er der Begründer einer tüchtigen Familie wurde, aus der sich jetzt bereits wieder eine ganze Reihe bürgerlich brauchbarer Familienkreise entwickelt hat und sogar eine wenn auch junge und zarte, doch frische und strebsame Knospe der Kunst hervorzutreiben beginnt.

V.

Es war also jetzt bei unserm Meister überallhin mit den Dingen des Lebens abgeschlossen. Ueber seine damalige Seelenstimmung liegen kaum einige kleine Notizen vor, die wir noch vernehmen werden. Es sei also gestattet, hier einige Stellen mitzutheilen, die sich Beethoven selbst in einem Buche angestrichen, das ihm Jahre lang zur religiösen Erbauung gedient zu haben scheint; wenigstens finden sich darin die reichlichsten Spuren, daß er es ganz und wiederholt gelesen,

ja es war so sehr zerlesen, daß selbst das zweite Exemplar, das er sich angeschafft und das mir bei dieser Arbeit ebenfalls vorlag, nach einer Weile von Neuem gebunden werden mußte, wobei leider durch das Abschneiden des Randes auch einige von Beethovens Notizen mitbeschnitten worden sind.

Das Buch heißt: „M. Christoph Christian Sturm's Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung auf alle Tage des Jahres". Das vorliegende Exemplar, im Schindler'schen Nachlasse befindlich, ist die „neueste vermehrte Auflage" vom Jahre 1811, und es läßt sich also daraus nur nachweisen, daß besonders in die letzte Lebensepoche des Meisters die Neigung zu religiösen Betrachtungen fällt. Das Buch selbst sucht vor Allem bessere Kenntniß über die Natur zu verbreiten, und man sieht an vielen Stellen aus Beethoven's Strichen, wie sehr es ihn freut, hier über die verschiedenartigen Vorgänge in der Natur, die er durch sein Landleben oft genug zu beobachten Gelegenheit hatte, einige Aufklärung zu gewinnen. Es wirft das freilich ein bezeichnendes Licht auf seine Kenntnisse in diesen Dingen, denn heutzutage weiß jeder Schulknabe mehr, als was der große Kenner der menschlichen Seele sich hier als höchst interessant und neu anstreicht. Und selbstverständlich merkt er nichts davon, wie sehr hin und wieder die allerunrichtigsten Erklärungen gegeben werden. Allein im Allgemeinen wußten die sogenannten gebildeten Stände von damals überhaupt nicht viel mehr von diesen Dingen als hier gegeben wird, und zumal in Oesterreich. Wir müssen es uns freilich versagen, schon hier Auszüge von den Stellen zu geben, die sich der Meister angestrichen, z. B. warum die Meere da sind, warum es regnet, woher wir reines Trinkwasser bekommen, über den Magnet, das elektrische Feuer u. s. w. Uns interessiren zunächst nur die gei-

stigen Anschauungen und religiösen Stimmungen, die sich bei dem Verfasser des Buches wie bei Beethoven an diese Betrachtungen knüpften; denn nur diese sind im Grunde Beiden die Hauptsache. Und wenn auch diese rein teleologische Auffassung Gottes und der Welt, die an und für sich schon kleinlich genug ist, hier in einer fast komischen Trivialität auftritt, wenn in wahrhaft ergötzlicher Weise dargethan wird, wie doch Alles auf der Welt so zweckmäßig eingerichtet ist und daß unser Herrgott im Grunde Alles nur zur Freude und Bequemlichkeit der Menschen geschaffen hat, so ist doch andererseits nicht zu läugnen, daß hinter dem beschränkten Gesichtskreis und dem mangelhaften Begriffsvermögen, das in diesen Auseinandersetzungen liegt, ein warmes und echt religiöses Gefühl sich verbirgt oder vielmehr nicht verbirgt, sondern bei jeder Gelegenheit offen und in kräftiger Naivetät hervorbricht, und zwar trotz aller confessionellen Reminiscenzen ohne jeden pfäffischen Beigeschmack. Solch natürlich religiöses Gefühl mag Beethoven zunächst zu diesem Buche hingezogen und auf die Dauer daran gefesselt haben. Und die kirchliche Anschauung und Auffassung, der bornirt christliche Standpunkt, der den Verfasser beherrscht, war für Beethoven nicht eigentlich störend; vielmehr theilte er, soweit er sich um solche Dinge praktisch bekümmerte, denselben im Grunde seines Herzens, so sehr sich auch sein schaffender Geist von je in die reinen Höhen des Ewigen zu erheben vermocht hat.

Wir wollen also hier, wo des alten Meisters Seele sich von den Dingen des täglichen Lebens mehr und mehr entfernt und um des eigenen Trostes willen auch selbstthätig auf die Betrachtung der höchsten Dinge wendet, die bloß ethischen Bemerkungen, die er sich so mannigfach angestrichen hat, gänzlich bei Seite lassen und nur schauen, wie er sich die Versöhnung des Menschen mit dem Himmel dachte. Und

was verbietet uns anzunehmen, daß er gerade jetzt, in den Tagen seiner Krankheit und seines Sterbens, das geliebte Buch, das ihn so oft getröstet, um so eifriger zur Hand nahm und sich die Stellen kräftig bezeichnete, wo von der Ewigkeit die Rede ist? *

Da steht denn zunächst in der Betrachtung des 8. März unter dem Titel „der Leib des Menschen nach seinen äußerlichen Theilen" der letzte Absatz mit lebhaft geschwungenem Bleistift angestrichen: „Zu dieser so edlen Anwendung meines Leibes, bin ich um so mehr verbunden, da derselbe, wenn ich ihn im Grabe abgelegt haben werde, verklärt mir wiedergegeben werden soll. Einen Leib, der in dem zukünftigen Leben eine so herrliche Bestimmung erhalten wird, sollte ich entehren? Ich sollte den Leib schänden, der einst dem verklärten Leibe Jesu ähnlich werden soll? Ich sollte die Glieder mißbrauchen, welche zu so herrlichen Geschäften bestimmt sind? Nein, hier schon soll mich die selige Hoffnung der zukünftigen Verklärung ermuntern, meinen Leib und alle seine Glieder zu Deinem Dienste zu heiligen und ihn als Deinen Tempel rein und unsträflich zu bewahren, bis auf den Tag der Zukunft Jesu Christi". Ferner zum 9. März

* Freilich Schindler berichtet dergleichen nicht, und die Conversationsbücher enthalten bloß Gespräche über ästhetische Dinge, wie denn auch Händel, Schubert, Walter Scott und die Alten gerade jetzt stets auf des Meisters Bett zu finden waren. Allein abgesehen davon daß ja gerade diese Alten von Beethovens eigener Weltanschauung soviel enthalten, daß man sagen kann sie haben dieselbe in wesentlichen Dingen mitbegründet, war Beethoven in Gesprächen über Religion bekanntlich im höchsten Grade zurückhaltend ja „er erklärte Religion und Generalbaß für in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputiren soll". Und so wird es auch wohl gerade in den vielen Stunden des Tages wo Schindler in seinen Berufsgeschäften abwesend war, gewesen sein daß der Meister still zu seinen Trostbüchern griff.

unter dem Thema: „Die Hoffnung des Frühlings“ zeigt mehrere Striche die Schlußbetrachtung: „Gelobet seist Du für die Hoffnung der Ewigkeit, welche Du mir erworben hast. Was wäre ohne dieselbe mein Leben, mein Glück und meine Freude, die ich hier auf der Welt finde: wenn ich mir nicht die süße Hoffnung machen könnte, einst ewig zu leben, ewig selig zu sein, ewig mich zu erfreuen? Und da ich nun diese Hoffnung habe, wie gar nichts sind alle Leiden, die ich hier auszustehen habe! Der Winter meines Lebens mag noch so rauh, noch so lange anhaltend sein, ich erwarte getrost den Frühling und die Verneuerung und Verbesserung meines Zustandes in jener Welt“.

Dann wird am 16. April „die beständige Fortdauer der körperlichen Dinge“ betrachtet und Beethoven bezeichnet sich den Schluß: „Die beständige Fortdauer der Körperwelt kann mir diese Fortdauer meines Geistes wahrscheinlich machen. Da kein Theil von körperlichen Dingen in der Welt vernichtet wird, wie läßt sich wohl gedenken, daß meine Seele unter allen erschaffenen Dingen das einzige sein sollte, das nicht fortdauerte? Nein, eher wird die ganze Körperwelt vernichtet werden können, als daß meine Seele, die durch Jesum erlöset worden, zu Grunde gehen sollte“. Und zur Betrachtung der „Tulpe“ am 17. Mai ist mit kräftigen Strichen stellenweise doppelt bezeichnet der Schluß: „Denn was ist Dein Leben anders als das Leben einer Blume? Du bist ihr oft in Absicht auf Schönheit gleich, aber du wirst ihr auch in Ansehung der kurzen Dauer Deines Lebens gleich sein. Denn der Mensch vom Weibe geboren, lebt nur kurze Zeit, geht auf wie eine Blume und fället ab. Und wenn Dich dann dieses Schicksal trifft, so wünsche ich, daß Du Dein Leiden mit so viel Ehren als die Tulpe vollenden mögest. Sie war die Zierde des Gartens und die Freude des Garten-

freundes. Ihr Tod war weniger traurig, weil ihr Leben angenehm und nützlich war. So müsse Dein Leben und einst Dein Tod beschaffen sein.

Du müssest streben
Also zu leben,
Daß, wenn man dich einmal begräbt,
Die Frommen Dich beklagen
Und zu einander sagen:
O hätt' er länger doch gelebt!"

Endlich zu dem Kapitel „Bilder der Eitelkeit und des Todes im Frühling" 24. Mai am Schluß das Gedicht:

„Des Lebens frische Blüthe
Vermodre nur im Staub,
Die Wange, die sonst glühte,
Sei der Verwesung Raub.

Ich hoff ein bess'res Leben
Das nie von mir entflieht,
Ein Leib wird mich umgeben,
Der nimmermehr verblüht.

Dann eil' ich dir entgegen,
Mein triumphirend Haupt,
Und seh' entzückt den Segen
Des Heils, das ich geglaubt.

Du führst mich zu der Freude
Des ew'gen Lebens ein.
O stürb' ich doch schon heute,
Wie selig würd' ich sein".

In gleicher Weise aber lagen also in diesen Tagen und Wochen unausgesetzt auf dem Bette des Meisters seine alten Freunde aus Hellas, Plutarch, Homer, Aristoteles und Plato, und wie mögen ihm vor Allem die Gespräche ans Herz gegangen sein, die Sokrates mit seinen Schülern über die Unsterblichkeit der Seele führt, als er den Giftbecher zu leeren hat! Auch er sollte ja den Kelch des Todes bald an seinen Mund nehmen, und er that es mit der gleichen

Ruhe und Heiterkeit wie sein edles antikes Vorbild. Hören wir darüber wieder unsern besten Gewährsmann aus diesen Tagen, der am 12. April 1827, also kurz nach Beethovens Tod, folgenden Brief an die Verlagshandlung Schott in Mainz gerichtet hat:

„Gerne schon hätte ich mir die Freiheit genommen, Ihnen im Namen unseres verewigten Beethoven, der mich noch auf dem Sterbebette damit beauftragte, das hier beiliegende Document* zu übermachen. Allein der Geschäfte gab es so viele nach dem Hinscheiden meines Freundes, daß früher an dieses gar nicht gedacht werden konnte. Leider war es nicht möglich, dieses Document legalisiren zu lassen: in diesem Falle hätte die Unterschrift Beethovens vor Gericht geschehen müssen, und dies war denn doch die größte Unmöglichkeit. Indessen ersuchte Beethoven Herrn Hofrath von Breuning und mich, selbes als Zeugen mitzufertigen, weil wir beide zugegen waren. Und so glauben wir, wird es auch seine erforderlichen Dienste thun. Bemerken muß ich Ihnen aber noch, daß Sie in diesem Documente die letzte Unterschrift dieses unsterblichen Mannes besitzen. Denn dies war sein letzter Federzug.

„Ich kann mich nicht enthalten, Ihnen zugleich etwas aus den letzten Stunden seines Bewußtseins, nämlich am 24. März von früh bis gegen 1 Uhr Nachmittags zu melden. Nachdem ich am Morgen des 24. März zu ihm kam, fand ich sein ganzes Gesicht zerstört und ihn so schwach, daß er

* Schott hatte in seinem Schreiben vom 8. März 1827 über den unaufhörlichen Nachdruck im In- und Auslande geklagt: „Wegen Schlesinger und den andern Parisern kann man sich nicht genug in Achtung und Sicherheit setzen", — und von Beethoven eine ausdrückliche Bescheinigung über das alleinige Eigenthumsrecht seiner Verlagshandlung an dem neuerworbenen Quartett dringend verlangt.

sich mit größter Anstrengung nur mit höchstens 2 bis 3 Worten verständlich machen konnte. Gleich darauf kam der Ordinarius, der, nachdem er ihn einige Augenblicke beobachtet, zu mir sagte: Beethoven gehe mit schnellen Schritten der Auflösung nahe! Da wir nun die Sache mit seinem Testament schon Tags vorher so gut es immer ging, beendigt hatten, so blieb uns nur noch ein sehnlicher Wunsch übrig, ihn mit dem Himmel auszusöhnen, um auch der Welt zugleich zu zeigen, daß er als wahrer Christ sein Leben endigte. Der Prof. Ordinarius schrieb ihm also auf und bat ihn im Namen aller seiner Freunde, sich mit den heiligen Sterbsacramenten versehen zu lassen, worauf er ganz ruhig und gefaßt antwortete: „Ich wills!“ Der Arzt ging fort und überließ mir dies zu besorgen. Beethoven sagte mir dann: „Ich bitte Sie nur noch an Schott zu schreiben und ihm das Document zu schicken; er wird's brauchen. Und schreiben Sie ihm in meinem Namen, denn ich bin zu schwach: ich lasse ihn recht sehr bitten um den versprochenen Wein. Auch nach England schreiben Sie, wenn Sie heute noch Zeit haben“.

„Der Pfarrer kam gegen 12 Uhr und die Function ging mit der größten Auferbauung vor sich. Und nun erst schien er an sein letztes Ende selbst zu glauben, denn kaum war der Geistliche draußen, als er mir und dem jungen Herrn von Breuning sagte: „Plaudite amici, comoedia finita est! Habe ich's nicht gesagt, daß es so kommen wird“.

„Darauf bat er mich nochmals, nicht an Schott zu vergessen und auch der philharmonischen Gesellschaft nochmals in seinem Namen für das große Geschenk zu danken mit dem Beisatze, daß die Gesellschaft ihm seine letzten Lebenstage erheitert habe und daß er noch am Rande des Grabes der Gesellschaft und der ganzen englischen Nation danken werde. Gott wolle sie segnen, u. dgl. In diesem Augenblick trat der

Canzleidiener des Herrn Hofrath von Breuning mit dem Kistchen Wein und dem Tranke, von Ihnen geschickt, ins Zimmer. Dies war gegen $^3/_4$ auf 1 Uhr. Ich stellte ihm die zwei Bouteillen Rüdesheimer und die andern zwei Bouteillen auf den Tisch zu seinem Bette. Er sah sie an und sagte: „Schade! — Schade! — — Zu spät!" — Dies waren seine allerletzten Worte. Gleich verfiel er in solche Agonie, daß er keinen Laut mehr hervorbringen konnte.

„Gegen Abend verlor er das Bewußtsein und fing an, zu phantasiren. Dies dauerte so fort bis zum 25. Abends, wo schon sichtbare Spuren des Todes sich zeigten. Dennoch endete er erst am folgenden Tage um $^3/_4$ auf 6 Uhr Abends. Dieser Todeskampf war furchtbar anzusehen, denn seine Natur überhaupt, vorzüglich seine Brust, war riesenhaft. Von Ihrem Rüdesheimer Wein genoß er noch löffelweise bis zu seinem Verscheiden". — —

Am 26. Nachmittags, als das Sterben schon sehr nahe schien, gingen nun Schindler und Breuning nach dem nahen Dorfe Währing, um sich wegen einer geeigneten Ruhestätte auf dem dortigen schöngelegenen Kirchhof umzusehen. Es waren helle warme Tage, der Frühling war in vollem Anzuge. Gegen Abend kam ein starkes Gewitter, das die Freunde an der baldigen Rückkehr verhinderte. Als sie im Schwarzspanierhause wieder anlangten und die Krankenstube betraten, rief man ihnen entgegen: „Es ist vollbracht"! Grade während des heftigen mit Hagelschlag sich entladenden Gewitters hatte Beethoven den Geist aufgegeben.

Der ihm die Augen zudrückte, war der Componist Anselm Hüttenbrenner. Er war an demselben Tage aus seinem Wohnorte Gratz in Steiermark herübergeeilt, um Beethoven noch einmal zu sehen, und da der Kranke bewußtlos dalag und von Fremdenbesuch nicht mehr gestört werden konnte,

so hatte man ohne Sorgen in diesen beiden letzten Tagen jedem Besucher das Sterbezimmer geöffnet. So ward durch einen Zufall einem Fremden die Aufgabe, dem großen Manne den letzten Dienst zu erweisen. Schon am Morgen war, weil ein Gewitter im Anzuge war, die kleine Standuhr Beethovens, ein Geschenk der Fürstin Lichnowsky aus dem Jahre 1802, das den Meister auf all seinen Umzügen und kleinen Wanderungen in der Umgebung Wiens begleiten mußte, stehen geblieben. Sie thut das noch heute bei solchem Anlasse, wie ich in den Wochen, wo sie mir beim Ordnen des Schindler'schen Beethoven-Nachlasses tagtäglich nahe stand, oft genug beobachten konnte, und ist dann auf keine Weise in Bewegung zu bringen, bis das Gewitter sich entladen hat. Diesen einfachen Umstand wußten die Leute in Wien freilich nicht, und machten darum nach ihrer Weise aus dem Stehenbleiben der Uhr ein Zeichen und Wunder. Das Gleiche geschah auch mit dem Gewitter selbst, dessen zufälliges Eintreten beim letzten Todeskampfe Beethovens in der That ein schönes Symbol ist. Denn auch Beethovens großes Wirken in seinem Jahrhundert gleicht dieser mächtigen Naturerscheinung. Wie der große Napoleon in kühnen Thaten aus vorgeschrittenstem Geiste die gesammte politische und sociale Atmosphäre Europas mit Donner und Blitz von feudalen und hierarchischen Dünsten gründlich reinigte, so reinigte der große Meister der Töne mit der Urkraft seines freien Geistes den gesammten Dunstkreis der Empfindung unserer Generation bis auf den Grund, und an ihm erfrischt und kräftigt sich noch heute Jeder, der das Bedürfniß hat, mit seinem Fühlen und Denken inmitten des freieren Stromes unserer Tage zu stehen. Er erhebt den in thörichtem Aberglauben und Kleinlichkeit befangenen Geist zu höheren Regionen, zum Bewußtsein seiner selbst, zum Besitz des göttlichen Theils im Menschen, zur inneren Freiheit.

Auch von Jenger besitzen wir einen kleinen Bericht über diesen letzten Lebensmoment des Meisters, durch den unsre Chronik mannigfach ergänzt wird. Er ist ebenfalls kürzlich von Dr. Pachler in der Lebensskizze seiner Mutter, an die derselbe gerichtet, mitgetheilt und lautet:

„Gestern Abends 1/2 6 Uhr ist Beethoven verschieden, was Sie vielleicht durch Freund Anselm Hüttenbrenner — welcher mit Teltscher in der Todesstunde gerade am Bette stand — schon werden erfahren haben, da Anselm gestern Abend 10 Uhr mit Eilwagen nach Gräß zurückgekehrt ist. Teltscher zeichnete den Verblichenen unmittelbar nach dem Hinscheiden, und Anselm drückte ihm noch ein Auge zu.

„Vor drei Tagen waren Anselm und ich bei ihm, um von Ihnen hochverehrte gnädige Frau an ihn Ihre Theilnahme zu entrichten, doch da er gerade sein Testament [resp. das Codizill] machte, konnten wir nicht vorkommen. Samstags früh wurde er auf unser Zureden mit den heil. Sterbsacramenten versehen, und nächsten Donnerstag Nachmittag halb vier Uhr wird der große Mann — auf unseres Hofrathes von Breunings Veranlassung — auf dem Währinger Friedhof feierlich zur Erde bestattet werden.

„Vor einer Stunde stand ich an seinem Todtenbette, und zum immerwährenden Gedächtniß an diesen großen Meister schnitt ich von seinem Haupte einige Haarlocken ab, wovon ich Ihnen — als seiner hohen Verehrerin — hier eine beilege.

„Ueber seine letzten Tage wird Ihnen Freund Hüttenbrenner — welchen ich darum ersuchte — relationiren."

Am Tage nach dem Tode nun nahm, während Schindler und Breuning die Anordnungen zum Leichenbegängnisse trafen, Dr. Johann Wagner die Obduction der Leiche vor. Er bemerkt in dem mehrerwähnten „Obductionsberichte" darüber unter Anderm auch noch dieses: „Die Gehörnerven waren

zusammengeschrumpft und marklos; die längs denselben verlaufenden Gehörschlagadern waren wie über eine Rabenfederspule ausgedehnt und knorpelicht. Der linke viel dünnere Hörnerv entsprang mit drei sehr dünnen graulichen, der rechte mit einem stärkeren hellweißen Streifen aus der in diesem Umfange viel consistenteren und blutreicheren Substanz der vierten Gehörkammer. Die Windungen des sonst viel weicheren und wasserhältigen Gehirns erschienen noch mal so tief und (geräumiger) zahlreicher als gewöhnlich. Das Schädelgewölbe zeigte durchgehends große Dichtheit und eine gegen einen halben Zoll betragende Dicke". Wahrlich, wenn dieser mächtige und vieldurchfurchte Schädel* und die zahlreichen und lebhafteren Windungen des Gehirns ein Zeichen einer angestrengteren und lebhafteren Geistesthätigkeit sind, so zeugen sie richtig. Denn wohl selten hat ein Mensch so sehr die überlegene Kraft des Geistes gezeigt wie dieser Mann der Töne, der grade an dem Sinne verletzt und gebunden war, der ihm von Natur der eigentlichste Träger der Geistessprache sein sollte. Nie ist die ethische und geistige Macht eines Menschen reiner und größer gewesen, als die dieses kraftvollen Vertreters jenes edelsten Bestrebens im Menschengeschlecht, sich über die Knechtschaft von Natur und Sinnen zur Freiheit des Geistes zu erheben. Wahrlich seine Töne befreien fort und fort so manches in dumpfen Zwang der Sinne befangenes Gemüth und drängen den in nutzlosem Alltagstreiben oder kläglicher Enge gefesselten Geist mit unwiderstehlicher Gewalt zu höheren Regionen, zum kräftigen Aufraffen und heitern frischen Schaffen in den weiten Gebieten des geistigen Lebens.

---

* Bekanntlich hat man die sterblichen Reste des Meisters kürzlich ausgegraben und den Schädel photographirt. Er ist wie der Schillers von ganz ungewöhnlicher Mächtigkeit.

An demselben Tage, am 27. März, schrieb der Hofrath von Breuning an Schindler: „Die Ankündigung der Leichenfeier unseres verschiedenen Freundes geschieht morgen oder doch gewiß übermorgen im Beobachter und vielleicht auch in der Wiener Zeitung, statt jeder andern Parte. Ich habe darüber an Herrn von Rau * geschrieben und zustimmende Antwort erhalten. Morgen früh wünscht ein gewisser Danhauser einen Gypsabdruck von der Leiche zu nehmen; in 5, höchstens 8 Minuten will er damit fertig sein. Schreiben Sie mir mit Ja oder Nein, ob ich es zugeben soll. Solche Abdrücke werden bei berühmten Männern oft zugelassen, und das nicht Zulassen könnte nachher als eine Beeinträchtigung des Publikums angesehen werden". Beethoven hatte in den letzten Tagen mehrmals ausdrücklich den Wunsch geäußert, die beiden Freunde möchten was ihn angehe stets nur in Uebereinstimmung handeln. Darum wünschte Breuning von Schindler die Beistimmung zu der Erlaubniß, die Danhauser dann sogleich bekam.

Ueber die Ausführung dieses Planes nun berichtet L. Norbert im Wiener Boten 1847 Folgendes: „Beide (das heißt Danhauser und sein Freund Ranftl, ebenfalls ein Künstler) erwartete ein seltsamer, trotz der Weihe des Moments komischer Dienst. Danhauser hatte mit Crayon das Portrait des Todten gezeichnet, aber der Gipsauflage stellte sich der Bart entgegen, den Beethoven während seiner Krankheit nicht abnehmen ließ **. Ein herbeigeholter Chirurg ver-

* Den Hofmeister im Baron Eskeles'schen Hause. Vgl. oben S. 262.

** Auch Frau von Gleichenstein in Freiburg, eine Freundin Beethovens aus den Jahren 1807—10, erzählte mir noch kürzlich von dem erschreckenden Anblick, den der außerordentliche abgemagerte Meister mit dem langen zottigen ganz weißen Hauptthaare und dem verwirrten grauen Barte in jenen Tagen des Sterbens, wo sie mit ihrem Gemal nach Wien gekommen, auf sie beide gemacht habe.

langte einen Ducaten, den die beiden jungen Maler — nicht hatten, und so entschlossen sie sich den Barbierdienst selbst zu übernehmen. Danhauser legte die Seife an, Ranftl, der zu dem Geschäfte sein Rasirmesser eigens schleifen ließ, schabte den Bart ab, worauf Danhauser zu formen begann. Nach dieser Form vollendete der Bildhauer Dietrich die Büste, die einzig echte; aber nach dem Gusse der dreizehnten sprang die Form". Das Original der Maske soll noch heute der Maler Cramolini in Wien besitzen.

Tags darauf wurde in der Musikhandlung des „kleinen" Tobias Haslinger, an den Beethoven so manchen humoristischen oder auch wetternden Brief geschrieben hatte, eine schwarz beränderte Karte ausgetheilt, von der ein Exemplar vor mir liegt. Es steht darauf:

„Einladung zu Ludwig van Beethovens Leichen-Begängniß,

welches am 29. März, um 3 Uhr Nachmittags, stattfinden wird. Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen, im Schwarzspanier-Hause Nr. 200, am Glacis vor dem Schottenthore. Der Zug begibt sich von da nach der Dreifaltigkeitskirche bei den P. P. Minoriten in der Alsergasse. Die musikalische Welt erlitt den unersetzlichen Verlust des berühmten Tondichters am 26. März 1827, Abends gegen 6 Uhr. Beethoven starb an den Folgen der Wassersucht, im 56. Jahre seines Alters, nach empfangenen heil. Sacramenten.

Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

L. van Beethovens Verehrern und Freunden".

Der 29. März dieses Jahres war einer der herrlichsten Frühlingstage, erzählt Frau Marie Egloff, und dieser Umstand lockte Tausende von Zuschauern zu dem Begräbniß des großen in Wien allbekannten Verblichenen. Schindlers Schwester

stand mit der Frau von Breuning im Eckzimmer von Beethovens Wohnung im Schwarzspanierhause, das damals noch hart am Glacis lag und den freien Blick nach dem Schottenthore gestattete. Sie sagt: „Ganz schwarz war es auf diesem Glacis von Menschen, man hätte auf ihren Köpfen bis zum Thore hin tanzen können. Und selbst der wirklichen Theilnehmer waren so viele, daß in keinem Laden der Stadt mehr schwarze Glaceehandschuhe zu haben waren. Mein Bruder hatte im Drang der Geschäfte vergessen, sich rechtzeitig um solche umzusehen; nun mußte ich noch in der letzten Stunde für ihn ausgehen, fand aber nur baumwollene Handschuhe, die er denn auch zum Begräbniß getragen hat". Zum Beweise der allgemeinen Theilnahme des Publicums dient auch noch das bekannte Anekdötchen, wie ein Fremder vom Schottenthore kommend, eine alte Hökerin fragt, was es denn da gebe, und zur Antwort erhält, ob er denn nicht wisse, daß da „der General von die Musikanten" begraben werde?

Der Bahre selbst folgten zunächst der Pseudo-Bruder Johann und dessen Schwager, ein Wiener Bäckermeister, über den Beethoven selbst einmal an den Neffen geschrieben: „Vorgestern der Signor Fratello mit seinem Schwager; was für ein elender Mensch! — Wenn Cato gegen Cäsar ausrief: Dieser und wir, was soll man gegen einen solchen?!" — Und jetzt sonnten sich diese Kleinen, denen nichts als die Gewöhnlichkeit des Lebens am Herzen lag, in dem Ruhme des Großen, den sie im Leben mit ihrer Kleinheit so oft gekränkt hatten*. Ebenso starrten wohl des Neffen Mutter

* Was auch dieser Johann von dem Schaffen seines Bruders hielt beweist die komische Thatsache, die ich kürzlich von des Neffen Sohne erfuhr, daß nämlich der Signor Fratello jedem seiner vier elenden Rosse, mit denen er womöglich täglich die Praterstraße entlang fuhr, den Namen eines der Hauptwerke Beethovens gegeben hatte. So hieß das eine, das Lieblingspferd „Fidelio", das andere „Eroica" u. s. w.

— er selbst war nicht zugegen — und Johann's Weib und ihre Tochter, die das sittenreine Herz des edlen Meisters so oft tief verletzt hatten, von irgend einem Fenster der Bastei oder sonst woher mit empfindungslos neugierigem Blick auf das pompöse Schauspiel, das es ist, wenn sogar das blos natürliche Geschick eines Menschen, das auch der Größte mit jedem lebenden Wesen und wäre es das niedrigste gemein hat, die Bevölkerung einer mächtigen Hauptstadt auf die Beine bringt, ja was noch mehr ist, innerlich erregt. Unsere Gewährsmännin, Frau Egloff, versichert aus lebendiger Erinnerung jenes Tages, sie habe manches Leichenbegängniß hoher Potentaten gesehen, aber nie eines von solcher Ausdehnung und wo die allgemeine innere Ergriffenheit so sehr alle bloße Neugier zurückgedrängt habe.

Unmittelbar an jene Verwandten Beethovens, die wahrlich keine Verwandten von seinem Geiste waren, schloß sich aber ein Mann, der in der That zeitlebens Theil an Beethovens Herzen gehabt hatte und darum auch stets bereit gewesen war, alle Unbill, die des Meisters argwöhnische Heftigkeit auch ihm wie so manchem unter seinen Freunden angethan, auf das erste herzliche Wort des Jugendfreundes zu vergeben und zu vergessen. Und neben ihm ging sein vierzehnjähriger Sohn, der dem Meister so manche schwere Stunde des Krankenbettes durch freundliche Heiterkeit erleichtert hatte. Es waren der k. k. wirkliche Hofrath von Breuning und sein Sohn Gerhard. Das Bahrtuch trugen zur Rechten die Capellmeister Eybler, Hummel, Seyfried und Kreutzer, zur Linken die Capellmeister Weigl, Gyrowetz, Gänsbacher und Würfel, die ersten Musiker der Kaiserstadt und die Höchstangestellten! Dann kam das Personal sowohl der italienischen wie der deutschen Oper und, wie das Blatt Hammonia am 13. Juni 1827 berichtet, „eine Begleitung aus

allen gebildeten Ständen, deren Zug vom Leichenhause in der Alservorstadt bis in die nahegelegene Kirche, wo die Einsegnung geschah, fast eine Stunde lang dauern mochte".

„Noch größer", fährt der Referent des Blattes fort, der offenbar als Augenzeuge berichtet, „war die Menge der Zuschauer*. Auf Aller Antlitz lag die tiefste Trauer, und die Todtenstille, welche sie erzeugte, wurde nur durch Seufzer der Armen, welche ihren Wohlthäter verloren hatten, unterbrochen**. Von der Kirche wurde der Leichnam nach dem schönen Friedhofe vor der Währinger Linie getragen. Niemand verließ ihn an der Kirche, sondern alle folgten zur Ruhestätte***, um dort folgende von dem verehrten Grillparzer verfaßte schöne Rede zu hören, welche Wien's trefflicher erster Schauspieler Anschütz vom erhabenen Eingange herab zu der in der Tiefe stehenden Versammlung aufs Ergreifendste sprach:

„Indem wir hier an dem Grabe dieses Verblichenen stehen, sind wir gleichsam die Repräsentanten einer ganzen Nation, des gesammten deutschen Volkes, trauernd über den Fall der einen hochgefeierten Hälfte dessen, was uns übrig blieb von dem dahin geschwundenen Glanz heimischer Kunst, vaterländischer Geistesblüthe. Noch lebt zwar — und möge er lange leben! — der Held des Sanges in deutscher Sprache und Zunge, aber der letzte Meister des tönenden Liedes, der Erbe und Erweiterer von Händel's und Bach's, von Haydn's und Mozart's unsterblichem Ruhme hat ausgelebt und wir stehen weinend an den zerrissenen Saiten des verklungenen Spiels!

* Schindler Biogr. II. 144 schätzt ihre Zahl auf 20,000.

** Obwohl Beethoven zeitlebens in jeder Weise viel für die Armen that, so scheint mir dies doch journalistisch übertrieben.

*** Vgl. auch den ausführlichen Bericht über das „Leichenbegängniß" bei Seyfried Beeth. Studien Anh. S. 46.

Des verklungenen Spiels! — Laßt mich ihn so nennen! Denn ein Künstler war er, und was er war, war er nur durch die Kunst. Des Lebens Stacheln hatten ihn tief verwundet, und wie der Schiffbrüchige das Ufer umklammert, so floh er in deine Arme, o du des Guten und Wahren gleich herrliche Schwester, des Leides Trösterin, von oben stammende Kunst! Fest hielt er an dir und selbst als die Pforte geschlossen war, durch die du eingetreten bei ihm, sprachst du zu ihm; als er blind geworden war für deine Züge durch sein taubes Ohr, trug er noch immer dein Bild im Herzen, und als er starb, lag's noch auf seiner Brust. Ein Künstler war er, und wer steht auf neben ihm? Wie der Behemoth die Meere durchstürmt, durchflog er die Grenzen seiner Kunst. Vom Girren der Taube bis zum Rollen des Donners, von der spitzfindigsten Verwebung eigensinniger Kunstmittel, bis zu dem furchtbaren Punkt, wo das Gebildete übergeht in eine regellose Willkür streitender Naturgewalten, — alles hatte er durchmessen, alles erfaßt. Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen, denn sein Vorgänger hörte nur auf wo die Kunst aufhört. Adelaide und Leonore! Feier des Helden von Vittoria und des Meßopfers gläubiges Lied! Kinder ihr der drei- und viergetheilten Stimmen! Brausende Symphonie! Freude, schöner Götterfunke, du Schwanengesang! Muse des Liedes und des Saitenspiels! — stellt euch rings um sein Grab und bestreut es mit Lorbeeren!

„Ein Künstler war er, aber auch ein Mensch — Mensch in des Wortes vollkommenster Bedeutung! Weil er von der Welt sich abschloß, nannten sie ihn feindselig, und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach, wer sich hart weiß, der flieht nicht! Grade das Uebermaß der Empfindung weicht der Empfindung aus. Wenn er die Welt floh, so war's, weil er in den Tiefen seines liebenden Ge-

müthes keine Waffe fand, sich ihr zu widersetzen; wenn er sich den Menschen entzog, so geschah's, weil er ihnen Alles gegeben und nichts zurückempfangen hatte! — Er blieb einsam, weil er kein Zweites fand. Aber bis zum Tode bewahrte er ein menschliches Herz allen Menschen, ein väterliches den Seinen, Gut und Blut aller Welt.

„So war er, so starb er, so wird er leben für alle Zeiten. Ihr aber, die ihr unserm Geleite gefolgt bis hierher, gebietet eurem Schmerz. Nicht verloren habt ihr ihn, ihr habt ihn gewonnen. Er ist! — Wenn die Pforte des Lebens sich hinter uns schließt, springen auf die Pforten zum Tempel der Unsterblichkeit. Dort steht er nun bei den Großen aller Zeiten, unantastbar für immer. Darum scheidet trauernd aber gefaßt von hier, und wenn euch je im Leben wie der kommende Sturm die Gewalt seiner Schöpfungen übermannt, wenn eure Thränen fließen in der Mitte eines jetzt noch ungebornen Geschlechts, so erinnert euch dieser Stunde und denkt: Wir waren dabei, als sie ihn begruben, und als er starb, haben wir geweint".

Auch noch einige Tage nach dieser Aufsehen erregenden Leichenfeier, bei der freilich die Mächtigen und Großen der Erde fehlten, weil eben Beethoven zu ihnen nicht gehört hatte, diente der Tod des Meisters dem großen Publicum zur Unterhaltung und Besprechung. Denn es wurden von verschiedenen Musikvereinen für den Verstorbenen drei Requiems aufgeführt: das eine von Mozart in der Augustinerkirche, die zwei andern von Cherubini ebendort und in der Karlskirche. „Die Aufführungen geschahen", wie wir dies ebenfalls aus der Hammonia erfahren, „meisterhaft und die Gebete der auf's Zahlreichste versammelten Zuhörer aus den ersten Ständen in der tiefsten Rührung. Am 1. Mai begann und schloß Herr Schuppanzigh [des großen Meisters „primo Violino"]

das Concert, womit er in jedem Jahre das neue Grün im Augarten so schön begrüßt, mit Werken von Beethoven. Die Eröffnung machte die große Symphonie aus B-Dur, den Schluß die neueste Ouverture aus C-Dur, Op. 124. Wichtiger wurde aber die musikalisch-declamatorische Akademie, welche die Mitglieder der von dem verstorbenen F. X. Gebauer gestifteten, von Herrn Piringer* fortgesetzten Concerts spirituels am 4. Mai im landständischen Saale gaben. Sie bestand aus lauter Werken Beethovens: 1) Fünfte große Symphonie aus C-moll, dazwischen 2) Beethoven, Gedicht von J. Gabr. Seidl, declamirt von Anschütz, 3) Violinconcert, 1. Satz, gespielt von Prof. J. Böhm [Lehrer Joachims], 4) Adelaide, gesungen von Ludwig Titze, 5) Allegro aus dem Fortepiano-Concert aus C-moll, gespielt von Karl Maria von Bocklet [noch heute ausgezeichneter Clavierlehrer in Wien], 6) Chor aus Christus am Oelberge. Die Aufführung geschah auf's Herrlichste, noch mehr aber erfreute ihre Absicht. Sie hatte zum Zweck, ein Denkmal für den Verstorbenen zu erwirken, dessen Besorgung Herr von Breuning übernommen. Es wurde von den Zuhörern aufs Reichlichste gesteuert und auch von Andern flossen bedeutende Beiträge ein"**.

Bald nachher ward auch, leider erst nach Breuning's rasch erfolgtem Tode, eine kleine Pyramide von Stein mit der einfachen Inschrift: „Beethoven" auf dem Grabe er-

* Er war der Einzige, der sich mit Beethoven ungestraft allerhand Spaß erlauben durfte. So liegt ein Brief vor mit der Anrede: „Generalissime omnium Compositorum"! — Piringer nannte nämlich Mozart „König aller Musiker" und Beethoven seinen „Generalissimus", was sich dieser mit aller Heiterkeit gefallen ließ.

** Jenger freilich schreibt der Frau Pachler-Koschak, daß in dieses Concert „nur etwa 300 Zuhörer" kamen; „Schande für Wien", fügt er hinzu. Vgl. Neue Berl. Musikz. 1865 Nr. 52.

richtet, und daß sie übrigens unschön ist, vermindert nicht das Verdienst der liebevollen Stifter. Dann schlug die Woge der gemeinen Lebensinteressen rasch auch über dem Andenken Beethovens zusammen. Die große Menge, nur das Neue und Auffallende, nicht das Große suchend, hatte von andern Dingen zu reden, und selbst die Kunst nahm immer entschiedener eine Wendung, die von Beethovens Pfaden weit abseits lag.

Allein mehr und mehr erschuf sich des großen Meisters künstlerisches Wirken eine Stätte der Verehrung in den Herzen alle derer, denen auch die Musik und sie vor Allem eine Verkünderin des Geistes ist und denen kräftige Förderung zur innern Freiheit höher steht als tändelndes Behagen an den Freuden der Sinne. Ja es geht in unseren Tagen auch im praktischen Schaffen ein hoffnungsfrohes fruchtbares Regen durch unsere Kunst, als wenn sie deutlich begriffe, daß nur auf jenen Pfaden des frei schaffenden Genius, die Beethoven eingeschlagen, tiefere Enthüllungen des menschlichen Innern, höhere Offenbarungen des Ewigen zu erwarten sind. Es hat sich jenes geistestiefe Auge, das wir so eben für immer sich schließen sahen, wieder aufgeschlagen, um jetzt für immer leuchtend aufzubleiben. Denn was Männer wie Weber, Schubert, Mendelssohn an der klangreichen Schönheit Mozarts oder auch an der Formenfestigkeit und äußeren Wirkungskraft Händels erlernten, das suchten mit jenem innerlichen Ernste, den alles wahrhaft Geistige hat, Künstler wie Robert Schumann und Franz Liszt, denen sich die quellenreicheren Tiefen des lebensenthaltsamen Sebastian Bach längst erschlossen hatten, bei dem völlig gereiften Beethoven und vermochten so die Gebiete und Ausdrucksfähigkeit ihrer Kunst auf das Ueberraschendste zu bereichern.

Der aber der Tonkunst gerade unserer Tage den Stempel seines Genius aufdrücken und durch ein ureigenthümliches

Schaffen größere wie kleinere Geister unwiderstehlich in seine Nachfolge zwingen sollte, Meister Richard Wagner, ist er es nicht gewesen, der ganz zweifellos sicher und ohne irgend ein Mittelglied seine Kunst an die Ausdrucksweise anknüpfte, die eben Beethoven auf der höchsten Höhe seiner schöpferischen Thätigkeit für das Geistige auch in der wortlosen Kunst der Töne erfunden hatte! Und wähnt man schon an hundert Stellen der Werke dieses Vollenders der rein instrumentalen Kunst, seine Töne und Tongänge wollten singen und sprechen, deutlich sprechen wie die Rede des menschlichen Mundes, so hat eben jener neueste Meister der dramatischen Kunst aus diesem blos instinctiven Trieb seines Vorgängers vollbewußten Ernst gemacht. Ja wenn schon die musikalische Recitation eines „Tannhäuser" ganz und gar die geistesverständliche Sprache von Beethovens „Neunter" in reinster Entfaltung in sich aufgenommen hatte, so beweisen wohl jedem, dem im vergangenen Sommer ein Werk wie „Tristan und Isolde" zu hören vergönnt war, die innerlichst ergreifenden Seelenlaute, die tieferregenden Gemüthsrufe des Helden und der Heldin dieses Dramas, daß jene Sprache des klarbestimmten Empfindens, die sich in tausend Keimen bei Beethoven findet, jetzt endlich zur vollen Wirklichkeit geworden und der Kunst für immer zu eigen gewonnen ist.

So lebt denn der Meister, dessen irdisches Sterben wir so eben in mannigfach schmerzlicher Erregung gewissermaßen miterfuhren, heute nach einem Menschenalter nicht blos, wie es wohl sein wird solange es fühlende Herzen und sprühende Geister gibt, in seinen eigenen Werken lebendig fort, sondern er hat, das können gerade wir Heutige zu freudigstem Troste uns sagen, wie der wahrhaft schöpferische Genius es soll, aus den Keimen seines Schaffens, aus dem Ringen seines Genius ein neues Schaffen, ein neues Ringen nach dem

künstlerischen Ausdruck der tiefsten Geheimnisse der Menschenbrust wie der höchsten Höhen des Göttlichen wiedererzeugt. Die riesenbreiten Schwingen, mit denen seine Phantasie die Reiche der Welt wie des Geistes durchflog, der mächtige Odem seines Mundes, der entzündend und erhebend zugleich über die Herzen der Menschen hinfährt, sie sind von Neuem Wahrheit geworden in jenen tiefergreifenden Scenen, wo die Leidenschaft des Herzens in Conflict geräth mit Gesetzen auf denen in aller Ewigkeit der Bestand unsers Daseins wie der Welt beruht.

Und nur ein solches musikalisches Drama wie eben Richard Wagner es geschaffen hat, konnte es sein was auf Werke wie die Neunte Symphonie und die Missa solennis folgte. Daß aber diese Stufe der Kunst jetzt wirklich erreicht ist und daß wir endlich einmal jenem unerquicklichen versuchsweisen Nachahmen und Nachbilden der letzten Decennien entrissen und von Neuem einer ureigenartigen Form und Richtung der Kunst theilhaftig geworden sind, dieses Bewußtsein, das mehr und mehr selbst der beschränkteren Geister und engeren Gemüther Herr zu werden beginnt, läßt uns das so eben geschaute niederdrückende Schauspiel eines Lebens in widrigster Wirklichkeit und eines jammervollen Hinsterbens minder niederdrückend erscheinen, indem es uns von Neuem die Gewähr gibt, daß das wahrhaft Große ewig lebt und ewig fruchtbar ist. Möge also auch diese chronikalische Aufzeichnung von des großen Meisters letzten Lebenstagen und seinem Tode mitanregend sein, jene Bahn des wahrhaft freien Schaffens aus dem innersten Empfinden der eigenen Brust mit Festigkeit zu verfolgen und so auch in der Kunst der Töne mehr und mehr zu einem deutlich redenden Ausdruck des Geistigen zu gelangen.

Nohl, Ludwig

Musikalisches Skizzenbuch

München 1866